

Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte

Alvin Schultz

Tafel IV.



Camera della Segnatura
im Vatikan zu Rom.

Verkleinerte Wiedergabe des gleichen Blattes des Werkes
Polychrome Meisterwerke der monumentalen Kunst in Italien von H. Köhler, Verlag von Baumgärtner's Buchhandlung Leipzig. 1870-1880

Mit Genehmigung der Verlagshandlung

EINFÜHRUNG

in das Studium der neueren

KUNSTGESCHICHTE.

Von

ALWIN SCHULTZ.

Zweite vermehrte Auflage.

Mit 351 Abbildungen und 12 Tafeln in Farbendruck.

Prag: F. Tempsky. 1887. Leipzig: G. Freytag.

K. k. Hofbuchdruckerei Carl Fromme in Wien.

Inhaltsübersicht.

Farbige Tafeln.

Der Einband dieses Buches ist eine verkleinerte Copie des französischen Ledermosaikbandes der der Breslauer Stadtbibliothek gehörigen Chroniques des Enguerrand de Monstrellet (Paris 1572).

Textbilder.

E i n f ü h r u n g

in das

Studium der neueren Kunstgeschichte.

VORREDE.

Vor zwei Jahren erschien in der Sammlung „Das Wissen der Gegenwart" unter dem Titel „Kunst und Kunstgeschichte" eine Einführung in das Studium der neueren Kunst; es war da nicht gestattet, eine bestimmte Bogenzahl zu überschreiten, und so musste manches nur kurz angedeutet, anderes wiederum ganz und gar unberührt gelassen werden. Trotzdem hat das anspruchslose Schriftchen einigen Beifall gefunden, aber auch der Wunsch wurde ausgesprochen, dass, was in dem kleinen Buche versäumt war, in einer größeren Ausgabe desselben nachgeholt werde. Der Verleger hat diesen Wünschen Folge gegeben, den Verfasser mit einer Neubearbeitung seiner Schrift betraut, und mit inniger Genugthuung sieht derselbe sie heute in so stattlichem Gewande neu in die Öffentlichkeit hinausgehen.

Die Kunsthistoriker von Beruf haben dem Büchlein „Kunst und Kunstgeschichte" ihre Aufmerksamkeit nur ausnahmsweise geschenkt, und mit Recht: es erhob ja auch diesen Anspruch nicht; für die Revision desselben wäre indessen manche Rüge, mancher Tadel von Wert gewesen; so hat der Verfasser sein eigener, hoffendlich nicht zu milder Recensent sein müssen. Er hat nichts versäumt, das Buch seinerseits so gut, wie es ihm möglich war, auszustatten; ganze Abschnitte wurden, theils weil es nothwendig erschien, theils weil der

Verleger es wünschte, neu geschrieben, andere umgearbeitet, alle sorgfältig durchgesehen, ergänzt, verbessert. Die Zahl der Abbildungen ist bedeutend vermehrt worden; misslungene, schlecht gewählte Tafeln wurden durch neue ersetzt. Manches Bild wird auch heute den strengen Kritiker nicht befriedigen, allein so trefflich die photographische Zinkätzung arbeitet: alle Feinheiten eines nachzubildenden Kupferstiches sind auf diesem Wege doch nicht wiederzugeben, und wenn neue Zeichnungen hätten angefertigt werden sollen, dann konnte das Buch wieder nicht so wohlfeil erscheinen, um auch in der Bibliothek minder Bemittelter ein Plätzchen zu finden. Aber viele Tafeln sind doch eigens neu gezeichnet worden, und die beigegebenen Farbendrucke werden auch das ihrige dazu beitragen, die Anschauungen der Leser zu bereichern. Dass nicht auch in den Abbildungen manches besser und geschickter hätte gewählt werden können, wer möchte das bezweifeln? Es ist jedoch nicht an jedem Orte möglich, alles, was man für wünschenswert erachtet, zur Benutzung zu erhalten: so musste sich der Autor oft recht wider seinen Willen bescheiden: was er aber unter den gegebenen Verhältnissen hat erreichen können, hat er zu erlangen sich bemüht.

Der Verfasser kann seiner Arbeit nur den Wunsch auf den Weg mitgeben, dass dieselbe sich in der prächtigen Ausstattung so viele Freunde erwerben möge, wie dies dem schlichten Büchlein vor zwei Jahren so über Erwarten gelungen ist.

Eins der beliebtesten, bei allen möglichen passenden und unpassenden Gelegenheiten angewendeten Schlagwörter lautet „Kunst und Wissenschaft". Es hat fast den Anschein, als ob diese beiden Begriffe aufs engste verbunden, gewissermassen untrennbare Zwillinge seien. Der Staat soll Kunst und Wissenschaft fördern; in gewissen Zeiten — in welchen, erfährt man leider nicht — habe Kunst und Wissenschaft geblüht u. s. w. Ist das denn wirklich so? hat je zugleich die Kunst und die Wissenschaft im selben Augenblicke ihre besten Früchte gezeitigt? ist Aristoteles nicht aufgetreten, als die heroische Zeit der griechischen Kunst bereits vorüber war? und welcher Gelehrter hat zu Lionardos, zu Michelangelos, zu Raffaels Zeiten gelebt, dessen Werke denen jener Meister nur annähernd an die Seite gestellt werden könnten? Nein! Kunst und Wissenschaft sind nie zu gleicher Zeit mit Erfolg von den Völkern gepflegt worden; vielmehr geht die Kunst der Wissenschaft voraus: die Wissenschaft tritt erst recht in Kraft, wenn die glänzende Epoche der Kunst schon der Vergangenheit angehört, und je mehr die Wissenschaft wächst und an Bedeutung gewinnt, desto mehr wird die Kunst in den Hintergrund gedrängt. Auf beiden Gebieten gleichzeitig hat kein Volk je etwas Großes hervorgebracht. Wir können uns deshalb recht wohl trösten, wenn wir sehen, wie in unserem Jahrhundert, das so hervorragende, die ganze Cultur fördernde Erfolge auf dem Gebiete der Wissenschaften aufzuweisen hat, die Kunst nur minder Bedeutendes zu erreichen vermochte. Sollte einmal eine Zeit kommen, in der die Wissenschaft wieder ausruhend still steht oder wenigstens in langsamerem Schritte fortschreitet, dann ist es wahrscheinlich, dass sich die productive Thätigkeit der Culturnationen aufs neue mit ganzer Kraft dem Gebiete der Kunst zuwendet, dass die heute durch zahllose andere Interessen in Anspruch genommene Aufmerksamkeit der Kreise, für die der Künstler in erster Linie schafft, sich wieder

ganz und gar dem künstlerischen Genusse widmet, dann, vorausgesetzt, dass alle anderen Bedingungen für eine neue Blüte der Kunst vorhanden sind, aber auch nur dann, können wir hoffen, dieselbe wirklich eintreten zu sehen.

Der heutigen Zeit fehlt die Muße, die Ruhe, die Sammlung und damit auch die Lust, sich in ein Kunstwerk wahrhaft zu vertiefen, demselben eine andauernde liebevolle Theilnahme zu schenken. Abgespannt von dem alle Kräfte erfordernden Ringen in der Arbeit des Tages, in Anspruch genommen von mancherlei Interessen an politischen oder wissenschaftlichen Fragen, wendet der gebildete Mensch unserer Zeit der Kunst ein nur recht oberflächliches, oft selbst gemachtes und unwahres Interesse zu. Es gilt für gebildet, nicht ohne Antheil die Schöpfungen der Kunst zu betrachten; aber die meisten glauben sich dieser Verpflichtung schon dann ledig, sobald sie ein Kunstwerk eines flüchtigen Blickes gewürdigt, dasselbe, wenn möglich, getadelt und so ihre Kunstkennerschaft erwiesen haben. Oder ist das vielleicht nicht wahr? Gehen in den Kunstausstellungen, in den Gemäldesammlungen die Leute nicht herum und haben für ein Werk, das einen Künstler Wochen, vielleicht Monate hindurch beschäftigt hat, kaum mehr als einen ermüdeten flüchtigen Blick, vermeinen jedoch trotzdem, recht wohl im stande zu sein, über den Wert oder Unwert der Kunstleistung abzuurtheilen? Dass die Mehrzahl dieser sogenannten Kunstfreunde, selbst wenn es ihre Mittel ihnen verstatten, nicht geneigt ist, die Kunst mit der That, also durch Ankauf von Kunstwerken zu fördern, dass sie derselben vielmehr eine rein platonische Neigung entgegenbringt, das ist ja bekannt.

Es mag dies bedauerlich erscheinen, jedoch die Thatsache, dass es wirklich so ist, kann nicht abgeleugnet werden. Und doch wie ein verwöhntes Kind der Liebe bedarf und nur dann, wenn ihm dieselbe zutheil wird, seine ganze eigene Liebenswürdigkeit zeigt, im anderen Falle aber sich scheu zurückzieht, so ist für das Gedeihen einer jeden Kunst ein liebevolles herzliches Entgegenkommen von Seiten derer, für die das Kunstwerk geschaffen wird, erforderlich, und wenn sie dieses nicht findet, wird sie auch etwas wahrhaft Erhebendes, zum Herzen und Gemüth Sprechendes hervorzubringen nicht im stande sein. Nicht den Künstlern allein ist die Schuld beizumessen, wenn sie heute nicht so Großes, so Schönes wie ehedem zu leisten vermögen: unsere Künstler sind, was die Technik anbelangt, den alten Meistern wohl ebenbürtig; ihr geistiger Horizont ist vielleicht durchschnittlich ein bei weitem ausgedehnterer als der der gefeiertsten Kunstheroen alter Zeit; aber was jene ungesucht bei ihren Zeitgenossen vorfanden, die Anerkennung, die freudige Be-

wunderung nicht für den Künstler, wohl aber für sein Werk, die Aufmunterung und dann infolge jener Wertschätzung auch das Bewusstsein, das sie erfüllen durfte, etwas geschaffen zu haben, das Vielen und den Besten genügt und Erbauung gewährt, alles dies ist dem modernen Künstler nur in sehr bescheidenem Maße gewährt. Die große Masse des Volkes kümmert sich gar nicht um die Kunst, und Diejenigen, die wenigstens noch einige müßige Augenblicke ihr zu schenken geneigt sind, bringen ihr nicht mehr die erforderliche Andacht entgegen. Wir sind, wie gesagt, von zuvielartigen Interessen in Anspruch genommen, dann aber ist auch die Kunstproduction in einer geradezu verderblichen Weise gestiegen.

Wenn wir allein die Werke in Anschlag bringen, welche jahraus jahrein von den tausenden von Malern, die in den Kunstmetropolen Deutschlands ihren Wohnsitz haben, ausgeführt werden — und wir können die Dii minorum gentium hier ganz unberücksichtigt lassen — so ist es fast unmöglich, dass sich ein größerer Kreis findet, der, wenn nicht jeder, so doch den bedeutenderen Erscheinungen unter diesen Werken eine längere Aufmerksamkeit zu schenken im stande ist. Auf den Kunstausstellungen sind im günstigsten Falle hunderte, oft aber auch tausend und mehr von Gemälden etc. ausgestellt; wer soll die Zeit, die Ausdauer, oder auch nur die physische Kraft haben, alle die Kunstleistungen so, wie sie es verdienen, zu betrachten? Die periodisch wiederkehrenden Ausstellungen gewährten dem Publicum doch einige Zeit, die empfangenen Kunsteindrücke zu bewältigen; sie gönnten ihm eine Ruhepause und ließen wieder in ihm den Wunsch lebendig werden, aufs neue Kunstwerke zu sehen; es hatte wenigstens einigermaßen das Bedürfnis nach künstlerischen Genüssen. Jetzt haben wir in jeder größeren Stadt permanente Kunstausstellungen; in den Schaukästen der Kunstläden werden uns Kupferstiche, Buntdrücke, Photographien geboten; die großen Museen geben zugleich Gelegenheit, hunderte der erlesensten Kunstwerke täglich zu sehen — kein Wunder, wenn das gebildete Publicum übersättigt ist, wenn es sich gewöhnt, die Kunstwerke so flüchtig zu mustern, wie man etwa einen schlechten Bilderbogen ansieht, wenn nur ganz besonders raffinierte Leistungen die Aufmerksamkeit der verwöhnten Menge zu erregen im stande sind.

Wäre es möglich, diese Überfülle der Kunstgenüsse zu beschränken, dann würde das Publicum das Gebotene auch dankbarer hinnehmen; es müsste für einen jeden geradezu ein Fest, und zwar ein selten wiederkehrendes Fest sein, ein gutes plastisches Werk, ein schönes Gemälde, eine hervorragende musikalische oder dramatische Leistung zu bewundern. Dann würde die Kunst wieder

für jeden edler angelegten Menschen ein Bedürfnis werden; heute ist sie dies keinesfalls: heute ist sie ein Gegenstand des Luxus. Die Production der lebenden Künstler einzuschränken, ist nicht möglich, wohl aber ist es durchführbar, die Einrichtungen unserer Museen so zu gestalten, dass das Publicum Nutzen, nicht Schaden vom Besuche derselben davonträgt. Was die Museen für die Wissenschaft bedeuten, wie sie derselben vom allerhöchsten Werte, ja unentbehrlich sind, das alles kann die Wahrnehmung nicht entkräften, dass das Publicum durch die große Menge einzelner, nothgedrungen in nächster Nähe zusammengestellter Kunstgegenstände, im besten Falle verwirrt, meist aber zur oberflächlichen Betrachtung geradezu angeleitet wird. Es ist schwer, aufmerksam sehen zu lernen, aber sehr leicht, es zu verlernen, sich an Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit des Anschauens zu gewöhnen. Man sollte deshalb die besten Werke, die ein Museum aufzuweisen hat, so aufstellen, dass man ungestört dieselben betrachten kann; diese Räume seien dem Publicum geöffnet: die übrige Sammlung mache man nur den Künstlern oder Gelehrten, welche Studien zu treiben beabsichtigen, zugänglich. Dass diese Neuerung sich nicht so leicht durchführen lassen wird, liegt ja auf der Hand, denn das Publicum glaubt ein Recht zu haben, alle in einem Museum aufgestellten, dem Staate gehörenden Kunstwerke zu sehen, und ist gewöhnt, dass dies vermeintliche Recht respectiert wird; indessen sieht es immer doch nur, was zu zeigen die Direction der Museen für gut findet; was in den Depôts aufbewahrt wird, ist ihm ja trotzdem nicht zugänglich. In einem Münzcabinete werden ja auch nicht sämmtliche Stücke den Besuchern gezeigt, und die Masse der Besucher gibt sich doch zufrieden, das anzuschauen, was ihr vorzuweisen die Vorstände für angemessen erachten. Ein wenig mehr Strenge in der Auswahl der jedermann zugänglichen Kunstwerke und der oben gemachte Vorschlag lässt sich sehr wohl realisieren. Dass das Publicum durch die Menge der ausgestellten Kunstwerke beirrt wird, geben selbst die zu, welche sich mit so entschiedenen Maßregeln nicht befreunden können; allein man kann zur Noth wohl durch geschickte Aufstellung, durch Hervorheben in den gedruckten Katalogen den Besuchern einer Sammlung die Mittel an die Hand geben, schnell das Beste und Sehenswürdigste herauszufinden. Der wesentliche Übelstand, die Überfüllung der Räume, die gerade für die Geschmacksbildung so nachtheilig ist, wird aber nicht beseitigt. Viel weiter, als die hier angeregten Maßregel, geht der Vorschlag, von einer rein systematischen Anordnung zumal der Gemäldegallerien ganz abzusehen und an deren Stelle eine wahrhaft künstlerische Aufstellung zu setzen. Die Räume sollen der Entstehungszeit der Gemälde

entsprechend architektonisch angelegt sein. Statuen und Möbel, Denkmäler des Kunsthandwerkes, die alle der bestimmten Kunstperiode angehören, sollen zum Schmucke des Festraumes verwendet werden, in dem nun die einzelnen Gemälde, geschmackvoll aufgehängt, ganz anders wirken werden, als wenn sie in Reih und Glied in den Gemäldegallerien eingeordnet sind. Das ist gewiss ein herrlicher Plan; jedoch ist er eben viel zu schön, um durchführbar zu sein. Ein reicher Privatmann wird allenfalls eine so ideal schöne Aufstellung seiner immerhin doch kleinen Sammlungen erreichen können; für große umfangreiche Staatsmuseen dürften sich diese Ideen noch schwerer, als was hier vorgeschlagen wurde, verwirklichen lassen, es sei denn, dass auch nur verhältnismäßig die besten, ausgewähltesten Stücke in dieser Weise ihre Aufstellung finden: dann werden aber auch nur wenige Denkmäler dem großen Publicum zugänglich sein; es wird dasselbe an den minder reich ausgestatteten Räumen der übrigen Sammlung bald nicht mehr Gefallen finden, und damit wäre dann auch erreicht, was als eine zu erstrebende Umänderung unserer Museumsordnungen hier bezeichnet wurde. Wenige Kunstwerke genügen, denn es ist meines Erachtens von Wichtigkeit, soll das Museum in der That, wie man das ja doch will, eine Bildungsstätte des Geschmackes sein — es ist, sage ich, von Wichtigkeit, das Publicum zu gewöhnen, mit wenigem sich zu bescheiden, dies Wenige aber gründlich, mit vollster Aufmerksamkeit zu betrachten und so sich das Werk eines Künstlers wahrhaft zu eigen zu machen. Eine solche Erziehung des Publicums zur rechten Betrachtung eines Kunstwerkes würde auch den modernen Künstlern zugute kommen.

Die Übermasse der gebotenen Kunstgenüsse hat aber auch noch andere für die moderne Kunst nachtheilige Folgen. Die heutige gebildete Gesellschaft — ich meine also die, welche sich um die Leistungen der Kunst überhaupt zu kümmern pflegt — hat unendlich viel von Kunstwerken gesehen oder gelesen, einige Denkmäler aus eigener Anschauung, andere durch Abbildungen, Photographien etc. kennen gelernt; wenigstens von den hervorragendsten Leistungen der ersten und bedeutendsten Meister der Kunst hat sie eine mehr oder weniger klare Vorstellung. Diese erworbene Kenntnis beeinflusst aber auch die Beurtheilung moderner Kunsterzeugnisse; die Erinnerung, wie andere Künstler denselben Gegenstand aufgefasst und behandelt haben, bestimmt mit das Urtheil; man verlangt immer etwas Neues, etwas Originelles und ist unzufrieden, sobald man dies nicht findet, oder sobald man wahrnimmt, dass der Künstler etwa einem alten Meister eine Anregung entlehnt hat. Aber sind denn die berühmten alten Meister immer so originell? Wie viel tausende von

italienischen Gemälden stellen immer und immer wieder die Madonna in trono dar; ob der heil. Sebastian oder sonst ein Heiliger diesmal rechts, ein anderesmal links steht, das ist die ganze Originalität. Und haben nicht die alten Meister unbedenklich die Arbeiten ihrer Vorgänger benutzt? Ich will nur daran erinnern, dass im Mittelalter für zahllose Darstellungen aus der biblischen Geschichte feststehende Compositionen vorhanden waren, die mit geringen Abänderungen Jahrhunderte hindurch wiederholt werden; ich erwähne noch, dass Raffael, um ein einziges Beispiel zu nennen, für die „Vertreibung aus dem Paradiese" in den Loggien des Vatican ungescheut die Composition des Masaccio in der Brancacci-Capelle zu Florenz benutzte. Was man den alten Meistern nicht verargt, sollte man den modernen Künstlern nicht zum Vorwurf machen. Diese wissen es auch recht wohl, wie sehr die freudige Anerkennung ihrer eigenen Leistungen darunter leidet, dass immer die Erinnerung an die Meisterwerke der alten Künstler bei Beurtheilung ihrer Schöpfungen bestimmend mitwirkt. Ein nicht unbedeutender Landschaftsmaler sagte mir einmal voll Grimm, die Kunst werde nie wieder etwas Tüchtiges hervorzubringen im stande sein, wenn nicht alle Museen und Gemäldegallerien verbrannt würden; von seinem Standpunkte hatte der Künstler ganz recht; er gab nur in etwas drastischer Weise dem soeben geschilderten Übelstande Ausdruck.

Die alten Meister hatten mit solchen Schwierigkeiten nicht zu kämpfen. In ihrer Heimat wurden die Schöpfungen fremder Kunstschulen nur in recht seltenen Fällen bekannt; es erwuchs ihnen dadurch nicht die heute, wo auf den Weltausstellungen die Kunstleistungen der gesammten Culturnationen vertreten sind, so gewaltige künstlerische Concurrenz. Ihre Werke wurden für sich betrachtet, und da die Leute vor drei bis vier Jahrhunderten nicht so viel Grund hatten, mit der Zeit zu geizen, so wurden sie ohne Übereilung eingehend, wiederholt beschaut und so die letzte Intention des Künstlers auch aus seinem Werke herausgelesen. Dass auch damals das Publicum das Gute vom Verfehlten wohl zu unterscheiden wusste, beweist die von Vasari im Leben des Donatello erzählte Anekdote, dass der Künstler aus Padua, wo man ihn überaus lobte, nach Florenz zurückgeeilt sei, weil ihm die schonungslose Beurtheilung seiner Werke seitens seiner Mitbürger eine Nothwendigkeit sei. Und man muss sich doch immer gegenwärtig halten, dass während der Blütezeit der italienischen Malerei vielleicht in ganz Italien nicht so viele Maler lebten, die als Künstler betrachtet zu werden den Anspruch erhoben, als heute allein in München, oder in Wien, oder in Berlin thätig sind. Da konnte selbst in Städten,

wie Florenz oder Venedig von einem Übermaße der Kunstproduction nicht die Rede sein.

Die Anerkennung aber gilt in alter Zeit immer mehr dem Werke, ja fast diesem ausschließlich, dem Künstler in viel geringerem Grade. Wir wissen, dass die prächtigen Kathedralbauten des Mittelalters von jeher Gegenstand der höchsten Bewunderung gewesen sind, und doch sind uns die Namen der Baumeister in den seltensten Fällen überliefert: über dem Werke hat man des Meisters vergessen. Heute feiern wir die Künstler, aber ihren Werken versagen wir die rechte Theilnahme, und wie oft hat es sich in Menschengedenken ereignet, dass, sobald die Hand des eben noch so gepriesenen Meisters erstarrt war, man auch dessen Werke, ebenso wie man sie über Gebür gelobt, nun unverdientermaßen herabsetzte. So tritt der Künstler erst in den Vordergrund, wenn das Kunstwerk nicht mehr einzig und allein, allgewaltig und allmächtig den Beschauer zu fesseln vermag. Kunstgeschichte wird erst dann geschrieben, wenn die schönste Zeit einer Kunstperiode bereits vorüber ist. Als Giorgio Vasari 1550 seine Lebensbeschreibungen italienischer Künstler, das erste Werk dieser Art, veröffentlichte, war Raffael schon dreißig Jahre todt. Ja als ein sprechender Beweis dafür, dass unserer sonst mit allen Gaben des Verstandes und des Geistes ausgestattete Zeit gerade die Fähigkeit, auch auf dem Gebiete der Kunst Großes zu leisten, versagt ist, erscheint die Pflege, welche der Kunstgeschichte heute zutheil wird, das Interesse, welches das gebildete Publicum gerade dieser Wissenschaft so freundlich entgegenbringt.

Die kunstgeschichtliche Darstellung muss es sich jedoch versagen, jene Einzelheiten zu besprechen, die doch das eigentliche tiefere Verständnis erst ermöglichen, die Technik der einzelnen Künste u. s. w. zu schildern. Dies Versäumte nachzuholen, haben bedeutende Forscher, wie Ernst Förster, dann Lübke, Riegel u. a. Vorschulen zur Kunstgeschichte verfasst, die zu studieren einem jeden, der der Kunstgeschichte Interesse entgegenbringt, nur zu empfehlen ist.

Mit diesen Werken in die Schranken zu treten, wäre für dieses anspruchslose Buch eine Vermessenheit; sein Ziel ist ein ganz bescheidenes: denjenigen, welche sich mit kunstgeschichtlichen Fragen zu beschäftigen lieben, einiges zu erzählen, was sie in den gewöhnlichen Handbüchern nicht vorfinden, ihnen z. B. zu schildern, wie der Künstler verfährt, ein Werk zu schaffen, wie man kunstgeschichtliche Untersuchungen anstellt u. a. Ein gelehrtes Werk soll es nicht sein, und da es dem Verfasser auch nicht möglich ist, immer mit Sicherheit festzustellen, wie viele der vorzubringenden Gedanken

ihm selbst angehören, wie viele er aus anderen Schriften sich unbewusst angeeignet, um also von vornherein den Streit über Mein und Dein zu beseitigen, so erhebt er ausdrücklich auch nicht die Prätension, mit den folgenden Blättern, die er nach langewährenden schweren Arbeiten zu seinem Vergnügen niedergeschrieben hat, etwas Originelles zu bieten.

Wie der gelehrte Botaniker die Blumen und Pflanzen, welche der einfache, schlichte Naturfreund um ihrer selbst willen, ohne nach ihrer Herkunft zu fragen bewundert und liebt, wie, sage ich, der Botaniker von all dieser Bewunderung ganz absieht, vielmehr die Pflanzen sammelt, untersucht, sie nach bestimmten Grundsätzen in Familien, Classen, Systeme gruppiert, sie schließlich, wohl getrocknet und mit gelehrter Etikette versehen, in seinem Herbarium aufbewahrt, diese herrlichen Schöpfungen der Natur als Stoff wissenschaftlicher Forschung betrachtend, ebenso verfährt der Kunsthistoriker. Ihm genügt es nicht, mit unbewusster Freude sich dem Eindruck der Schöpfungen bedeutender Meister hinzugeben; er will nicht mehr allein genießen: er will wissen, was er genießt, was ihm Freude verursacht und warum dies geschieht. Die Kunst bietet ihm nicht mehr allein eine Erquickung und Labung: sie ist für ihn auch ein Denkmal von Menschenarbeit, deren Werden und Vergehen er mit prüfendem Blicke verfolgt, indem er die Gesetze, unter denen sich der Entwickelungsprocess dieser Offenbarung des Menschengeistes vollzogen hat, zu ergründen und festzustellen versucht. Das Einzelne verschwindet ihm in dem Gange der gesammten Fortentwickelung: es hat für ihn nur relativen, nicht absoluten Wert. Das weite ganze Kunstgebiet überschauend weist er dem Einzelnen seinen Platz an und sucht es seinem wahren Werte gemäß zu beurtheilen. Wenn er vielleicht auch die Naivetät des Urtheils, die Fähigkeit, sich unbewusst dem Zauber eines Kunstwerkes ganz hinzugeben, eingebüßt hat, so ist ihm dafür der weitere Horizont gegeben, den er von seinem höheren Standpunkt in voller Klarheit zu überschauen im stande ist. Die Kunst ist für ihn nichts Zufälliges; selbst die hervorragendsten Erscheinungen sind ihm nothwendig bedingt: er verfolgt ja mit einem Blicke die ganze Entwickelung der Kunst, sieht in der Hütte, die der erste Mensch zu seinem Schutze baute, in den unbeholfenen Linien, mit denen Kinder oder noch auf der Kindheitstufe stehende Völker ihren Ideen bildlichen Ausdruck verleihen wollen, in den ersten unförmlichen plastischen Gebilden, die als Darstellungen der Götter gelten sollen, schon die ersten

Keime der bildenden Kunst vor sich, deren Entfaltung, deren weiteres Gedeihen er in allen Entwickelungsstadien zu beobachten Gelegenheit hatte. Aber die Kunst ist ihm auch nicht eine zufällige Erscheinung, vielmehr eine ebenso nothwendige Offenbarung des Menschengeistes, wie in anderer Weise sich derselbe in der Poesie, Musik, Philosophie manifestirt. Um also die bildende Kunst, denn mit dieser haben wir uns hier ausschließlich zu beschäftigen, recht zu verstehen, genügt es nicht, dieselbe in allen ihren Entwickelungsphasen zu studieren, ihre Formensprache sich verständlich zu machen, sie in Verbindung mit der Industriethätigkeit zu betrachten, sondern es ist erforderlich, sie im Zusammenhange mit der politischen Geschichte, mit dem Volksleben, den Zeitideen, mit der Philosophie, der Poesie, der Musik aufzufassen, die allen diesen Manifestationen gemeinsam zugrunde liegenden Gesetze zu erforschen. Das ist eine Forderung, deren Stellung wohl berechtigt erscheint, aber augenblicklich noch eine rein ideale Forderung, von deren Realisierung wir recht sehr weit entfernt sind. Einstweilen ist kein einziges dieser oben genannten Fächer schon so gründlich erforscht, dass es möglich wäre, mit einiger Sicherheit Folgerungen zu ziehen, am wenigsten die Kunstgeschichte, zumal die christliche, die erst allmählich aus den Händen der Dilettanten, welche sie früher fast ausschließlich beherrschten, sich emancipiert und nach wirklich wissenschaftlichen Grundsätzen betrieben zu werden beginnt.

Was unter Kunst zu verstehen sei, brauche ich hier wohl nicht zu erörtern: derartige Definitionen finden sich in allen Handbüchern der Ästhetik. In seinem Schriftchen „Die Kunst der Malerei" (3. Aufl., Leipzig 1883) gibt Joh. Wilh. Völker folgende Erklärung: „Die Begabung, die Natur nach gewissen Gesetzen nachzuahmen, um sich dieser Nachahmungen zu höheren Zwecken des Vergnügens oder der Bequemlichkeit zu bedienen, nennt man die Kunst. In ersterer Beziehung zu Werken der schönsten Künste, in letzterer — zu denen der Mechanik oder feiner Handarbeiten." Diese Definition mag für unsere Zwecke genügen. Wir haben es hier aber nicht allein mit den Werken der sogenannten schönen Künste zu thun, sondern auch die Leistungen des Kunstgewerbes ins Auge zu fassen. Ja praktisch sind diese beiden Gebiete gar nicht recht von einander zu trennen. Wenn uns ein Ästhetiker erklärt: nur der ist ein Künstler, der seine Ideen in neuen selbsterdachten Formen auszusprechen vermag, so lässt sich wohl die Frage aufwerfen, wie viele von unseren Architekten dann noch mit einem Scheine von Recht den Namen von Künstlern beanspruchen dürfen. Werke des Kunsthandwerkes können den Stempel des Genies an sich tragen, und dass Gemälde,

Sculpturen, trotzdem sie als Werke der bildenden Kunst auftreten, darum noch lange keine Kunstwerke zu sein brauchen, das ist ja eine ausgemachte Thatsache. Am besten ist es deshalb, das ganze weite Gebiet der handwerklichen Production ins Auge zu fassen, es bis ins kleinste Detail in seiner Entwickelung zu studieren — das wird Aufgabe des Archäologen sein — und aus diesem gewonnenen Vorrath nach freiem subjectiven Ermessen das auszuwählen, was als Erzeugnis einer künstlerisch schöpferischen Kraft zu bezeichnen ist; diese Arbeit wird Sache des Kunsthistorikers sein. Der Archäolog hat das wissenschaftliche Material gewissenhaft zusammenzutragen, welches der Kunsthistoriker, nur die besten und schönsten Stücke benutzend, zum Aufbau der Kunstgeschichte verwertet. So ist gewissermaßen auch der Archäolog der Handwerksmann, der mit oft schwerer Anstrengung die Werkstücke für den Aufbau der Kunstgeschichte herbeischafft; der Vertreter der Kunstgeschichte ist ihm gegenüber mehr Künstler, wenn er das vorhandene Material zur Herstellung einer schönen, übersichtlichen, klaren Darstellung verwertet. Gut wird es immer sein, wenn der Kunsthistoriker auch zugleich Archäolog ist, wenn er eine wissenschaftliche Untersuchung mit Sorgfalt und Methode durchzuführen im Stande ist, ebenso wie es für den Archäologen ersprießlich sein wird, sich nicht allein auf solche, oft wenig erfreuliche Forschungen zu beschränken, sondern auch zu verstehen, die Consequenzen derselben zu würdigen, sie mit künstlerisch geläutertem Geschmack darzustellen. So sind also Kunstgeschichte und Archäologie auf einander angewiesen: eine wissenschaftliche Kunstgeschichte ist undenkbar, sobald sie nicht auf der Basis des archäologischen Studiums beruht.

Jedoch einzig und allein die Vorarbeit für eine gute und auf tüchtigen, dauernden Grundlagen aufzubauende Kunstgeschichte zu liefern, ist nicht die ausschließliche Aufgabe der Alterthumswissenschaft, der Archäologie, sie hat vielmehr noch wichtigeren Zwecken zu dienen, indem sie der Culturgeschichte als nothwendige Ergänzung zur Seite zu treten berufen ist. Wir sind wohl jetzt über die Zeit hinaus, in der man meinte, mit der Aufzählung der Regentenreihen, der Darstellung diplomatischer Unterhandlungen, der Schilderung von Schlachten und Friedensschlüssen der Aufgabe der Geschichtswissenschaft genügt zu haben, in der man glaubte, dass, wenn man noch einiger hervorragenden Persönlichkeiten aus den obersten regierenden Gesellschaftsschichten gedacht, die oder jene Thatsache aus der Kunst-, Gelehrten- oder Handelsgeschichte beiläufig erwähnt, dann die Geschichte eines Volkes vorgeführt zu haben. Es gilt jetzt das Volk selbst, das bei jenen Haupt- und Staatsactionen

sich ja meist nur leidend verhalten hat, aufzusuchen, aus flüchtigen, oft ganz unbeabsichtigten Bemerkungen der Chronisten ein Bild von den Sitten und Gewohnheiten, von der Lebensweise und Anschauung des Volkes in allen seinen Schichten zu gewinnen, nachzuforschen, wie es in Bildung und Gesittung fortschreitet, welchen Einfluss Kunst und Wissenschaft, Handel und Verkehr, Krieg und Frieden auf sein Ergehen ausgeübt haben. Diese Geschichte zu schreiben ist die Aufgabe der Zukunft, an der jeder, der sich dazu berufen fühlt, nach Kräften mitzuarbeiten hat. Und die Archäologie? Sie liefert uns gewissermaßen die Illustration zum Volksleben, zeigt, wie das Volk seinen Bedürfnissen durch die Industrie genügt hat, weist nach, was ihm gefallen und was ihm missfallen, und bietet somit den Maßstab für seinen Geschmack, seine Einsicht, sein Verständnis. Die Kunst endlich, die höchste und bedeutendste Leistung eines Volkes, erschließt uns einen nicht minder klaren Einblick in das Leben desselben; es kommt nur darauf an, dass die Augen des Beschauers scharf genug sind, diese Schrift zu lesen, zu deuten und zu verstehen.

Die Archäologie hat sich also, wenn ich so sagen darf, mit den greifbaren Erzeugnissen des menschlichen Kunstfleißes zu beschäftigen. Je nachdem die Bestimmung der so geschaffenen Werke war, sprechen wir von religiösen und Profan-Alterthümern. Fassen wir nur die Werke der christlichen Culturvölker ins Auge, und von diesen soll in erster Linie in der folgenden Darstellung die Rede sein, so sehen wir, dass im großen ganzen die kirchlichen Alterthümer des Mittelalters zumal recht gute Bearbeitung gefunden haben; weniger befriedigend ist die wissenschaftliche Erkenntnis derselben, sobald es sich da um die letzten drei Jahrhunderte handelt, deren Erzeugnisse man früher zumal als zopfig etc. wegwerfend charakterisierte und somit eines wahren Studiums für unwert erklärte. Jedoch wenn die Bearbeitung der kirchlichen Denkmäler noch manches zu wünschen übrig lässt, so ist die Erforschung der Monumente der Profankunst überhaupt kaum begonnen. Das Beste hat ja in älterer Zeit zumal immer die religiöse Kunst hervorgebracht, und so sind jene Denkmäler meist unscheinbarer und weniger anziehend, dann aber sind sie bei weitem nicht so gut erhalten, da ihre Bewahrung bei den schnell wechselnden Moden von unberechenbaren Zufälligkeiten abhängig war und noch ist. Die alten Wohnhäuser werden immer seltener; kein Gesetz schützt sie gegen Verunstaltung und Zerstörung; oft rein zum Vergnügen werden Befestigungen demoliert, die uns das Städtebild des Mittelalters und des 16. Jahrhunderts noch mit seltener Treue bewahrt hatten; der alte Hausrath in den Bürgerhäusern, einst gering geschätzt und aus Miss-

achtung dem Verderben ausgesetzt, wird heute zwar oft über Gebür hochgehalten, aber nur um entweder mit ihm zu prunken oder ihn zu möglichst hohen Preisen zu vertrödeln, so lange noch die Sucht solche Gegenstände zu sammeln anhält. Gerade diese Sammelleidenschaft reicher Privatleute ist es, welche die Erforschung der Kunstalterthümer so erschwert, ja oft unmöglich macht, nicht allein weil sie die Gegenstände verschleppt, ihre Herkunft nicht gewissenhaft überliefert, oft auch diese ihre Alterthümer mit Missgunst bewacht und dem Studium ganz entzieht, sondern vor allem weil diese, oft genug nicht von einem wahren Kunstinteresse veranlasste, sondern durch die Mode hervorgerufene Sammellust den Preis der Gegenstände in dem Grade steigert, dass ein Museum, eine öffentliche Sammlung mit ihnen nicht mehr concurrieren kann. Gute ältere Kunstwerke zu kaufen erweist sich ja als eine ausgezeichnete Capitalsanlage. Während eine moderne Kunstschöpfung, sobald sie in die Hände eines Käufers gelangt ist, an ihrem Werte einbüßt, schwerlich wieder zu gleichem Preise verkauft werden kann, ist der Preis der älteren Denkmäler in stetigem Steigen begriffen; immer seltener kommen noch wirklich gute Stücke auf den Markt, und so ist denn ein Sinken des Wertes kaum anzunehmen. Es lässt sich ja auch nicht leugnen, dass diese Sammellust ein Zeichen der Wertschätzung ist, welche man den Werken der Vorzeit zollt, und dass diese Verehrung wiederum die Anlage und Vermehrung der Museen begünstigt; fände das Publicum an solchen Sachen kein Gefallen mehr, so würde auch bald sein Interesse an den Museen erkaltet sein. Aber doch sind wirklich dem Studium gesichert nur die Werke, die in öffentlichen Sammlungen ihren Platz gefunden haben, mögen dieselben nun Kunst- oder Gewerbemuseen heißen. Aus den alten Raritätensammlungen, die das vorige Jahrhundert anzulegen liebte, sucht heute der Alterthumsforscher die Gegenstände heraus, die seinem Gebiete zugehören; die Schatzkammern der Fürsten werden dem Publicum geöffnet; ja es ist in den letzten Decennien unstreitig sehr viel gerade für die Anlage solcher Museen geschehen; ob dieselben den Bedürfnissen einer kunstgewerblichen Bildungsanstalt entsprechend geordnet sind oder ob andere Gesichtspunkte bei der Aufstellung maßgebend sind, das ist ganz gleichgiltig. Heute kommt es nur darauf an zu sammeln, zu erhalten, zu retten, was noch zu retten ist, nicht bloß dem Vaterlande zu erhalten, was ins Ausland verschleppt zu werden droht, sondern auch die Denkmäler selbst sowohl vor Zerstörung durch Feinde als vor Verunstaltung unberufener Freunde zu schützen. In bester Absicht werden ja, oder wurden wenigstens vor nicht zu langer Zeit, wenn es galt eine

gothische Kirche zu restaurieren, unbarmherzig die meisten Denkmäler der späteren Zeit beseitigt, durch moderne gothische Altäre meist kläglichster Art ersetzt; für die charakteristische Form der Denkmäler des 16. bis 18. Jahrhunderts hatten die Leute kein Verständnis. Was aber geschaffen und historisch geworden ist, hat immer Anspruch auf möglichste Schonung, und dem Alterthumsforscher steht es vor allem an, diese Toleranz immer wieder zu predigen. Er darf nicht mit Verachtung über die Denkmäler einer Zeit hinwegsehen; mag er sie auch seinem Gefühle nach für hässlich halten, so muss er doch auch sie schützen, untersuchen, studieren, ihre Eigenthümlichkeiten sich und anderen klar machen, wie ja auch ein Historiker nicht allein die glänzenden, anziehenden Epochen der Geschichte zu schildern hat, sondern mit gleichem Fleiße und gleicher Hingebung auch wenig interessante Perioden vorzuführen genöthigt ist.

Diese gleichmäßige Beachtung aller Werke, ob sie dem augenblicklichen Zeitgeschmack entsprechen oder nicht, wäre nun auch bei Anlage der Museen recht wohl zu berücksichtigen. Gewöhnlich finden in denselben nur anerkannt vorzügliche Leistungen ihren Platz; es wäre jedoch vom Standpunkte der Kunstwissenschaft recht sehr zu wünschen, dass man minder streng in der Auswahl verführe, auch den mittelmäßigen, ja geringen Arbeiten ein Plätzchen gönnte. Nur dann wird es möglich sein, den Abstand, welcher einen Meister von seinen Zeitgenossen trennt, recht zu ermessen und zu würdigen. Dass oft künstlerisch gering zu achtende Werke ein großes Interesse für die Ikonographie haben können, daran sei nur beiläufig erinnert. Diesen Ansprüchen werden die großen in den Hauptstädten angelegten Centralmuseen in der Regel zu entsprechen nicht in der Lage sein, desto mehr empfiehlt es sich, auf die Anlage von Provinzialmuseen bedacht zu sein, die dann weniger die Kunst in ihren hervorragendsten Werken zu repräsentieren, sondern die künstlerischen Leistungen einer bestimmt begrenzten Landschaft, diese aber in möglichster Vollständigkeit, vorzuführen die Verpflichtung haben. Nur so wird ein ausreichendes Material für das Studium der Kunstwissenschaft zusammengebracht; dass eine solche Sammlung dagegen nur in den seltensten Fällen dem Publicum einen Kunstgenuss bereiten wird und bereiten kann, habe ich schon in den einleitenden Bemerkungen hervorgehoben. Jedoch wenn bei der Anlage naturwissenschaftlicher Museen auf diese Ansprüche kaum Rücksicht genommen wird, so braucht dies bei den Kunstmuseen ebenso wenig zu geschehen; für die Bedürfnisse des Publicums, welches solche Sammlungen nicht um zu studieren, sondern nur um sich zu erfreuen und zu bilden besucht, wäre leicht auf entsprechende Weise zu sorgen.

Ehe ich nun dazu übergehe, die einzelnen Kunstzweige eingehender zu besprechen, sei es mir gestattet, noch mit einigen Worten den Verlauf der Kunstentwickelung zu schildern.

Die Architektur ist unter den bildenden Künsten allerorten diejenige, welche zuerst zur Vollkommenheit erwächst und unter deren Schutze die Plastik und Malerei zunächst sich bildet und gedeiht. Das ist ganz natürlich: sobald der Mensch soweit in der Civilisation fortgeschritten ist, dass er für sich selbst der Wohnung, für seine Gottheit des Tempels bedarf, ist auch der erste Grund zur Entwickelung der Baukunst gelegt. Von dem Bestreben geleitet, das Haus der Gottheit immer würdiger und schöner herzustellen, sucht man des spröden Materials Herr zu werden und erringt nach langer mühevoller Arbeit endlich die Fähigkeit, das, was man geplant, nun auch in vollendeter Form zur Anschauung zu bringen. Aber alle Errungenschaften der Kunst kommen zunächst nur der religiösen Architektur zugute, und es vergeht eine lange Zeit, ehe die erlangte Kunstübung auch zum Schmucke öffentlicher Gebäude verwendet wird. Das Privathaus erhält in der Regel erst dann eine reichere künstlerische Gestaltung, wenn die Baukunst selbst ihren Höhepunkt schon überschritten hat. Die künstlerische Ausschmückung des Bauwerkes zu liefern, ist zunächst die Aufgabe der Plastik, die oft zur noch größeren Pracht ihre Werke bemalt; später werden auch Flächen des Baudenkmals mit farbiger Zier versehen, und so bildet sich in engster Verbindung mit der Architektur die Wandmalerei aus. Die Kunst jedoch, welche die Leitung des Ganzen übernimmt, jeder der Schwesterkünste Ort und Maß für ihre Arbeiten vorschreibt, ist die Architektur. Meist ist denn auch der Architekt zugleich Bildhauer und Maler und stellt so sein ganzes Werk selbst nach streng vorbedachter Harmonie her. Allein die zahlreichen technischen Schwierigkeiten, die in jeder einzelnen nicht gerade mehr in dem ersten Entwickelungsstadium begriffenen Kunstbranche zu überwinden sind, die vielen Handgriffe, die für jede einzelne Kunst gelernt und geübt sein wollen, die steigende Leistungsfähigkeit und somit auch die gesteigerten Ansprüche an immer höhere Vollkommenheit der Arbeit bringen es mit sich, dass alle drei Künste nicht länger mehr in einer Hand vereint bleiben können, dass vielmehr für jede einzelne sich besonders geeignete Personen finden müssen, welche ihr ganzes Leben der Erlernung und Ausbildung ihrer Kunst widmen. Diese Trennung geschieht kurz bevor die Architektur ihre höchste Blüte erreicht; sie ist aber insofern nicht eine vollständige, als die Sculptur und Malerei, obgleich von selbständigen Künstlern gehandhabt, sich noch willig den Weisungen der Architektur unter-

ordnen. Bald nachdem diese Trennung wirklich vor sich gegangen ist, tritt auch der Verfall der bildenden Kunst ein. Die einzelnen Kunstzweige verfolgen, unbekümmert um einander, ihre eigenen Interessen, erreichen ihren Culminationspunkt, und zwar zuerst die Bildnerei, dann die Malerei, und sinken rasch von ihrer einstigen Höhe hinab, zunächst die Architektur, später die Sculptur, endlich auch die Malerei. In dieser Art gestaltet sich der Verlauf der Kunstentwickelung bei den Völkern des Alterthums wie bei allen Nationen, deren Kunstleben uns als ein abgeschlossenes Ganzes vorliegt; kleine Abweichungen werden sich leicht erklären lassen.

Dieselben Erscheinungen lassen sich deshalb auch in der Geschichte der bei den christlichen Völkern gepflegten bildenden Künste nachweisen. Die christliche Kunst ist zunächst auf einer ausgebildeten Kunsttradition begründet, welche die ersten Meister, die für die christliche Kirche zu schaffen hatten, bei den Römern vorfanden und sich aneigneten. So gut es angieng, verwendeten die Architekten vorhandene Vorbilder zu ihren Zwecken und suchten die Formen, wie es eben ihnen gelingen wollte, nachzubilden. Dasselbe thun die Maler und Bildhauer; der Hermes mit dem Widder wird das Vorbild für die Darstellung des guten Hirten; Herakles mit den Hesperidenäpfeln liefert das erste Muster zur Vorführung des Sündenfalles u. s. w. In den Unruhen, welche vor und nach den Stürmen der Völkerwanderung die europäische Culturwelt erschütterten, gieng allmählich verloren, was von alter guter Kunsttradition noch für die christliche Kunst gerettet worden war; immer roher, plumper und ungeschickter werden die Formen: die Vertreter der Kunstübung scheinen alle Handfertigkeit, die ja den alten Meistern in so hohem Grade zur Verfügung stand, eingebüßt zu haben. Karl der Große versucht noch einmal eine Besserung der so traurigen Kunstzustände herbeizuführen; von seinen Hofarchitekten werden die Formen der römischen Baukunst wieder exacter nachgebildet, man vertieft sich in das Studium des einzigen römischen Autors, von dem ein Werk über die Baukunst erhalten blieb, des Marcus Vitruvius Pollio. Allein diese Rückkehr zu den guten Vorbildern des Alterthums wurde nur so lange befolgt, als der mächtige Kaiser, der jenen Reformen erst Kraft verliehen hatte, selbst lebte; nach seinem Tode tritt die Nachahmung der römischen Kunst wieder mehr in den Hintergrund; mit den im allgemeinen noch festgehaltenen Mustern der classischen Kunst verbinden sich jetzt Formen, welche von den nordischen Völkern gepflegt und ausgebildet worden sind; je mehr die Kunstfertigkeit erstarkt, desto eifriger werden diese ornamentalen Elemente durch neue, geschickt gefundene, stilisierte

Naturstudien vermehrt und bereichert. So entsteht ein Kunststil, der in seiner ganzen Entwickelung Ähnlichkeit mit der Bildung der romanischen Sprachen hat, ein Stil, den man früher oft, und zwar mit Unrecht byzantinisch nannte oder als vorgothisch bezeichnete, welchem aber meines Wissens zuerst Franz Kugler den ganz entsprechenden und passenden Namen des romanischen gegeben hat. Anlehnend an die so aufs neue gekräftigte Baukunst erstarkt auch die Plastik, und die Malerei beeifert sich, hinter den Schwesterkünsten nicht zurückzubleiben. Alle drei Künste wirken zusammen, das Gotteshaus immer schöner und würdiger herzustellen, und die führende Meisterin ist die Architektur, welche den anderen Künsten die Stilgesetze dictiert und der sich dieselben willig unterordnen. Dieser romanische Stil erreicht seinen Höhepunkt in der zweiten Hälfte des 12. und den ersten Decennien des 13. Jahrhunderts, und aus dieser Zeit sind uns auch die ersten künstlerisch hervorragenden Überreste von Fürstenpalästen, die Schlossruinen von Eger, Gelnhausen, Wimpfen a. B., Münzenberg, der Palast der Wartburg u. a. erhalten. In derselben Zeit gelangte die mittelalterliche Dichtkunst diesseits der Alpen zur höchsten Blüte. Die Plastik des 13. Jahrhunderts schafft in Frankreich wie Deutschland ganz hervorragende Werke; nur die Malerei steht mit ihren Leistungen zurück, da sie, wie wir schon gesehen, mit den Schwesterkünsten nicht Schritt zu halten, sondern später als dieselben zum Ziel zu gelangen pflegt. Bis ins 12. Jahrhundert war die gesammte Kunstübung ausschließlich der Kirche gewidmet; kaum dass ein Kaiser wie Karl der Große dieselbe zur Errichtung und Ausschmückung seiner Paläste in Anspruch nahm; die Kunst ist aber nicht allein dem Dienste der Kirche geweiht, sondern in den ersten Jahrhunderten des Mittelalters sind es auch Geistliche, Mönche wie Weltgeistliche, welche sich selbst als Künstler bewähren. Und zwar sind sie, als die einzigen Träger der Kunstidee universell gebildet, zugleich Architekten und Bildhauer, Maler und Goldschmiede, Elfenbeinschnitzer, Metallgießer und Juweliere, kurz sie repräsentieren in ihrer Person die bildende Kunst ungetrennt. Meines Erachtens hat man nun allerdings früher die Kunstthätigkeit der Geistlichen oft überschätzt; ich glaube, dass sie im 11. und 12. Jahrhundert schon selten genug noch persönlich bei künstlerischen Arbeiten die Hand angelegt haben; dagegen ist nicht in Abrede zu stellen, dass die Geistlichen in jener Zeit des frühen Mittelalters kunstverständig waren, Werke anzugeben und zu beurtheilen verstanden, und dass ihr geistiger Einfluss in den Kunstwerken unverkennbar hervortritt. Eine bedeutsame Umwandlung vollzieht sich nun um die Mitte des 12. Jahrhunderts in Frankreich:

auf Grund neugefundener Bauconstructionen entwickelt sich aus dem romanischen Baustil, wie die Blume aus der Knospe, die Stilform, die wir, das Scheltwort der Italiener als Terminus technicus annehmend, als die gothische bezeichnen. Zugleich tritt das bürgerliche Element jetzt in den Vordergrund; der Einfluss der Geistlichkeit schwindet mehr und mehr. Die Kunst wird nun zunftmäßig betrieben. Leider sind wir über diese Verhältnisse wenig genug unterrichtet: wir wissen nur sicher, dass vom 13. Jahrhundert an in Deutschland die Kunstübung in der Art unter den Zünften vertheilt wurde, dass den Steinmetzen das Ausführen von Gebäuden und Steinsculpturen zufiel, den Malern das Malen und das Schnitzen von Holzfiguren erlaubt wurde, den Rothgießern endlich allein gestattet war, plastische Kunstwerke in Erzguss herzustellen. In dieser Weise wurde die Kunst der Plastik unter drei verschiedene Handwerkszünfte vertheilt, und da diese eifersüchtig über die ihnen ertheilten und garantierten Privilegien wachten, war es gar nicht möglich, dass ein Meister diese nur dem Herstellungsstoffe nach verschiedenen Kunstzweige in einer Hand vereinte. Mit dem Schlusse des 13. Jahrhunderts beginnt die gothische Architektur von ihrer Höhe herabzusteigen, aber bis zu ihrem Ende, das wir in Deutschland in die ersten Decennien des 16. Jahrhunderts setzen können, ist sie die Führerin der anderen Künste.

In Italien hatte die gothische Baukunst nie recht festen Fuß gefasst; sie war immer nur mit Modificationen, welche die Schönheit ihrer Werke bedeutend beeinträchtigten, zur Anwendung gekommen. Die damals noch in größerer Anzahl als heute vorhandenen Überreste altrömischer Baudenkmale hatte von altersher die Künstler immer mehr zur Nachbildung antiker Bauformen angeregt, so dass es für Italien ein ganz natürlicher Entwickelungsprocess ist, wenn wir sehen, wie seit Beginn des 15. Jahrhunderts die Architekten bewusst und systematisch darauf hinarbeiten, die von Frankreich und Deutschland importierten Formen durch stricte Nachbildung altrömischer Muster zu ersetzen, ein Bestreben, welches in dem allgemein, auch auf anderen Gebieten kundgegebenen Wunsche begründet war, eine Erneuerung der großen Zeit römischen Glanzes herbeizuführen, und das deshalb von allen Gebildeten Italiens mit Sympathie begrüßt und unterstützt wurde. So wird eine ganz neue Kunstepoche geschaffen, die also wiederum an die römische Kunst sich anlehnt, aber alle die nordischen Kunstelemente, welche bei der Entstehung des romanischen Stiles mitgewirkt haben, fernhält. Man bezweckt eine Wiedergeburt der alten Kunst, ein Rinascimento, eine Renaissance, und sieht die neue Kunstrichtung als directe Fortsetzung

der altrömischen, durch die Einwirkung der Barbaren unterbrochenen Kunsttradition an. Was zwischen Blütezeit des alten römischen Kaiserreiches und der Epoche der beabsichtigten Wiedergeburt der römischen Kunst liegt, ist eine Zwischenperiode, medium aevum, ein Mittelalter, dessen Roheit und Barbarei man bald mit den crassesten Farben auszumalen sich gewöhnt. In Italien scheint nun der Zunftzwang nie in dem Grade wie in Deutschland geherrscht zu haben; viele hochbedeutende Meister, wie Lorenzo Ghiberti und Filippo Brunellesco, haben das Goldschmiedehandwerk erlernt und sind dann Bildhauer und Architekten geworden, ohne dass ihnen die hohe Obrigkeit das verbot. Es mag wohl auch für minder hervorragende Meister ein solcher Zwang bestanden haben, wie denn die Consuln der Florentiner Maurerzunft 1434 den genialen Brunellesco nach Vollendung der Kuppel von Sta. Maria del Fiore einsperren ließen, weil er ein solches Werk begonnen und ausgeführt, ohne in ihren Verband aufgenommen zu sein; unwirksamer als in Deutschlands Städten war aber jedenfalls dieser Zunftzwang, und so war den wirklichen Künstlern unter den die Kunst betreibenden Handwerkern ein viel bedeutenderer Spielraum gewährt, alle ihre Fähigkeiten zur Geltung zu bringen. Lionardo da Vinci ist zugleich Architekt, Bildhauer und Maler, Ingenieur, Musiker und Dichter; Michelangelo hat in allen drei bildenden Künsten sich als hervorragender Meister bewährt; Raffael, allerdings fast ganz von seiner Thätigkeit als Maler in Anspruch genommen, hat aber auch als Architekt sich ausgezeichnet, wahrscheinlich selbst in der Bildhauerkunst sich versucht. Aber bei den beiden Letztgenannten — von Lionardos Architekturen ist uns keine Probe erhalten geblieben — ist die Architektur schon der Malerei mehr untergeordnet. Mantegna hatte bereits im Castello di Corte zu Mantua die Geschlossenheit der Decke der Camera de' Sposi durch eine kühn und geschickt gemalte Perspective zu durchbrechen gewusst. Michelangelo hat dann die Decke der sixtinischen Kapelle mit gemalter Architektur und Sculptur gegliedert; auch Raffael hat in den Stanzen die Gemälde als Hauptsache betrachtet und nicht immer darauf Rücksicht genommen, dass dieselben nur zum Schmuck der Zimmerwände bestimmt waren. Schön und einheitlich wirken dagegen die Malereien Bernardo Luinis im Monasterio maggiore (S. Maurizio) zu Mailand, die Wandgemälde des Perino del Vaga im Palazzo Doria zu Genua u. a., weil sie sich darauf beschränken, das von dem Architekten begonnene Werk in seinem Geiste fortzuführen und mit ihrer Kunst zu verschönern. Allein mehr und mehr gewinnt die Malerei die Oberherrschaft; sie ist es nun, welche umgekehrt die Pläne der Bau-

meister beeinflusst, welche dieselben veranlasst, auf malerischen Effect hinzuarbeiten, endlich dieser malerischen Wirkung all und jedes Gesetz architektonischer Schönheit zu opfern. So ist das Übergewicht, das die Malerei im 16. bis 18. Jahrhundert zu gewinnen wusste, hauptsächlich anzusehen als Grund des Verfalles der Architektur und des Kunsthandwerkes, bald selbst der Bildhauerkunst, denn indem auch diese, uneingedenk der Schranken, welche ihr gesteckt sind, mit der Malerei zu wetteifern sich unterfängt, verliert sie alles Stilgefühl und wird bald stillos und in ihren Schöpfungen widerwärtig: sie sucht etwas zu leisten, was zu erreichen ihr ihren ganzen Mitteln nach immer versagt bleiben muss. Und wie dies in Italien geschehen ist, so wiederholt es sich bei allen unter Italiens allmächtigem Kunsteinfluss stehenden Ländern. Die Architektur hört auf, als Kunst ausschließlich der Kirche geweiht zu sein, und wie sie lösen sich auch die anderen bildenden Künste mehr und mehr aus der Verbindung mit der Kirche, aber, indem sie dies thun, auch aus der Verbindung mit dem Volke, dem die Kirche bis dahin allein den Kunstgenuss vermittelt hatte. Die Kunst dient fortan nur dem Luxus; sie ist nur dazu da, der Prunksucht der Fürsten, der Eitelkeit der Reichen zu gehorchen. Nur selten noch hat der Architekt Kirchen zu bauen, desto mehr entstehen aller Orten Prachthäuser, Schlösser und Paläste. Schnell muss gebaut werden, denn die Bauherren wollen noch selbst sich ihrer Schöpfungen erfreuen; so eilt und hastet man und ist zufrieden, wenn nur für einige Zeit der Schein der Solidität vorhält. Aber der Künstler soll auch immer etwas Neues, etwas noch nie Dagewesenes hervorbringen, und so ist es denn erklärlich, wenn er, eben jenen verhängnisvollen Einflüssen der Malerei nachgebend, jedes vernünftige Stilgesetz vergisst, bald im sprudelnden Übermuthe alles Maßvolle, Passende verwirft, um nur etwas recht Originelles zu componieren. Das Bauwerk ist lediglich nur noch des malerischen Effectes wegen da oder bezweckt, dem Maler schöne Gelegenheit zur Entfaltung seiner Kunst zu bieten. Die Sculptur dagegen geht zugrunde in dem vergeblichen Ringen, es der Malerei gleichzuthun, dann aber auch, weil sie, des realen Lebens ganz uneingedenk, dem unerreichbaren Phantome des classischen Kunstideals nachstrebt und demselben sich zu nähern glaubt, wenn sie unter dem Namen griechischer oder römischer Gottheiten eine Zahl unbekleideter Männer oder Weiber darstellt, alles Schöpfungen, deren beabsichtigte Bedeutung nur der classisch gebildete Mensch zu begreifen imstande ist. Die einzige Kunst, welche noch eine geraume Zeit den Verfall der beiden anderen überdauert, ist die Malerei; aber sie ist auch nicht mehr vorzüglich

dem Dienste der Kirche geweiht und somit jedem, auch dem Geringsten verständlich, sondern hat ebenso wie Baukunst und Bildnerei den Launen der bestellenden Privatleute, Fürsten oder Reichen Rechnung zu tragen. Sie muss Stoffe wählen, die dem Geschmacke derselben zusagen, deren Eitelkeit befriedigen. Unter dem Scheine, mythologische Scenen zu malen, kann sie da die Schönheit des menschlichen Körpers immer aufs neue darstellen, sicher, bei der Mehrzahl der Beschauer Beifall zu finden; die Mythologie, die Allegorie liefert ihr immer wieder willkommene Stoffe; wenn dieselben den Leuten ohne classische Schulbildung unverständlich sind, wenn diese nur die Nacktheit allein zu sehen vermögen, ohne jenen Vorwand zu begreifen, der solche Darstellungen für die gebildete Gesellschaft legitimiert, nun dann schadet es nichts: die Kunst braucht ja nicht für jedermann verständlich zu sein. So wird sie das Eigenthum einer bestimmten Gesellschaftsclasse. Aber wie die Malerei sich aus dem Zusammenhang mit den anderen Künsten allmählich losgelöst hat, so wird sie bald auch in eine Menge von Specialkünsten zerlegt. Ehedem hatte der Maler jeder Art von Stoff gerecht zu werden; indem er sein Kirchenbild malte, brachte er Porträts auf demselben an, musste er Thiere darstellen; Gruppen von Soldaten, Bürgern oder Bauern waren als Zuschauer der vorgeführten Scenen erforderlich; der Hintergrund wurde mit Architektur oder Landschaftsbildern ausgefüllt. Je weitere Fortschritte die technische Virtuosität machte, umsomehr verlegten sich einzelne Künstler, die alles zu lernen und zu leisten vermochten, auf die Darstellung von Einzelheiten. Der eine malte fortan nur Porträts, ein anderer nur Genrebilder, ein dritter nur Landschaften u. s. w. Ja selbst innerhalb dieser Bruchtheile der Malkunst wurden noch Specialitäten ausgebildet, wie es ja heute noch Künstler gibt, die jahraus jahrein nichts weiter als Mondschein-, als Winter-, als Alpenlandschaften malen. Dass auf so immer mehr begrenztem Gebiete sich leichter eine bedeutendere Virtuosität der Technik erreichen lässt, liegt auf der Hand. Ähnliche Erscheinungen treten ja auf dem Felde der Wissenschaft ebenfalls hervor.

Die inneren Gründe der eben geschilderten Erscheinungen sind leicht darzulegen. Jedwede Kunstleistung besteht, wie bekannt, aus der Conception und aus der Darstellung derselben. Die Conception ist die Idee von dem Kunstwerke, welche der Künstler in sich bildet, und die vor seinem geistigen Auge als etwas Fertiges dasteht. Von der Conception zur Ausführung, zur Darstellung des concipierten Werkes ist aber noch ein weiter, mühevoller Weg. Es gilt vor allem, die Mittel der Darstellung sich anzueignen und ehe

dies Ziel erreicht ist, können Generationen von Menschen vergehen. Aber jeder neue Künstler steht auf den Schultern seiner Vorgänger; was sie gefunden und erreicht, bildet die Grundlage seines eigenen Arbeitens; ihre Irrthümer und Missgriffe sind ihm lehrreich; er fängt da an, wo sie aufgehört haben, und strebt mit frohem Muthe weiter, damit, wenn auch ihm selbst es nicht vergönnt ist, die höchste Vollkommenheit zu erringen, dies doch seinen Nachfolgern nach Möglichkeit erleichtert werde. Deshalb ist es so überaus interessant, das Aufsteigen einer Kunstentwickelung zu verfolgen, da wir hier mehr als sonst an anderen Stellen jene Solidarität der Interessen finden, für die eine große Anzahl bedeutender Menschen unverdrossen ihr ganzes Leben einsetzt. Je schwächer die Darstellungsfähigkeit, desto größer ist in jener Zeit noch die Imagination des Künstlers, und in den oft mit recht ungeschickter Hand ausgeführten Werken finden wir zuweilen eine größere Menge von Phantasie, von naiver Empfindung, von hingebender Liebe zur Sache, als uns die glänzendsten, formell untadelhaften Schöpfungen der späteren Zeit zu bieten vermögen. Der volle Einklang zwischen Conception und Darstellung tritt ein, sobald der Höhepunkt der Kunstentwickelung erreicht ist. Jetzt kann der Künstler darstellen, was seiner Phantasie vorschwebt; er hat aber auch die Grenzen seiner Kunst im allgemeinen wie im besonderen, vor allem seiner eigenen Leistungsfähigkeit kennen gelernt. Gewiss: er kann, was er will; er will auch nur, was er kann; er weiß, was mit seiner Kunst sich ausdrücken lässt, und entwirft nicht erst Pläne, deren Unausführbarkeit ihm klar ist. So versteht er sich weise zu beschränken; er wird nicht zu wenig geben, aber auch um keinen Preis zu viel, nicht jeden Gedanken, der in ihm auftaucht, zu verwirklichen suchen, sondern nur das eine für seine Kunst am allerbesten brauchbare Moment herauszufinden und dieses nun einzig und allein darzustellen trachten. Bei den Malern ist dies am leichtesten zu erkennen: die älteren Künstler suchen so viel wie möglich in ihre Arbeiten hineinzulegen, überladen dieselben mit Nebenepisoden und schädigen dadurch wider ihren Willen den Gesammteindruck: Meister wie Raffael z. B. verstehen mit feinem Gefühl bei einem jeden Stoffe das Moment herauszufühlen, das am klarsten, deutlichsten und schönsten sich darstellen lässt; dies malen sie: alle anderen Ideen, sie mögen noch so geistvoll sein, weisen sie entschieden zurück. So sind denn also die Mittel der Darstellung gefunden; was die aufstrebenden Meister viel schwere Arbeit gekostet, können ihre Schüler und Nachfolger mit leichter Mühe lernen; sie brauchen nicht mehr erst der Natur ihre Geheimnisse abzulauschen; sie haben es viel leichter, wenn sie die

Werke ihrer Vorgänger studieren, deren Verfahren, deren Technik sich aneignen. Dafür haben sie aber den Glauben an die Vervollkommnung ihrer Kunst verloren. Was die anerkannt großen Meister geschaffen, das zu übertreffen, hofft wohl keiner mehr; höchstens ihnen nahe zu kommen, vielleicht gar es ihnen gleich zu thun, das ist das Ziel ihres Ehrgeizes. Das Ideal, dem sie zustreben, liegt nicht mehr vor ihnen, wenn auch in weiter Ferne, sondern es liegt hinter ihnen; es ist erreicht; sie als Epigonen sind höheres zu schaffen nicht berufen. Und diese Erkenntnis wirkt auf die ganze Kunst lähmend, verderblich. Wer mit einigem Talente begabt ist, kann sich jetzt, wie gesagt, unschwer die Kunsttechnik aneignen; aber gerade weil dies so leicht möglich ist, darum wird diese Fertigkeit auch mehr gering geachtet; wer seine Mitbewerber übertreffen will, muss die Technik in ganz ausgezeichneter Weise verstehen, Schwierigkeiten aufsuchen und dieselben mit Leichtigkeit zu lösen imstande sein, kurz er muss ein Virtuose werden, bei dessen Werken es am Ende gar nicht mehr darauf ankommt, was er darstellt, sondern wie er es thut. Mit dieser einseitigen Ausbildung der Darstellungsmittel steht aber der Inhalt der Schöpfungen nun in gar keinem Verhältnisse mehr; war ehedem die geistige Conception so groß gewesen, dass sie von der ungeübten Hand des Künstlers nur unvollkommen zum Ausdruck kam, so ist jetzt der geistige Gehalt des Kunstwerkes gar gering und wird es immer mehr, je höher die Virtuosität sich entwickelt, und je mehr Beifall dieselbe findet. So geht auch die Malerei bergab. Die Kunst hat ihre Aufgabe gelöst; sie hört auf, für den Mitlebenden den Wert zu haben, der ihr von Rechtswegen zukommt. Es wäre am besten, die Kunst ließe jetzt eine Ruhepause eintreten, um zu einem neuen Aufschwunge Kräfte zu sammeln; aber das ist ihr leider versagt, sie produciert weiter und weiter, und gut, dass ihre Pfleger vermeinen, etwas Schönes hervorzubringen, und dass sie von dem Publicum in dieser tröstlichen Illusion nicht gestört werden. Mit dem Niedergange der Malerei beginnt die große Epoche der Musik.

Schon bald nachdem die Kunst ihre höchsten Triumphe gefeiert, als allmählich ihr Rückgang bemerklich wird, schenkt man derselben nun von Seiten der Schriftsteller Beachtung. So lange Großes geschaffen wurde, hat sich kaum einer um das Leben und Treiben der Meister gekümmert, Nachrichten über sie aufzuzeichnen für nothwendig gehalten. Jetzt sucht man ihre Lebensverhältnisse zu beschreiben, ihre Äusserungen, ihre Abenteuer zu schildern, kurz der Künstler wird auch literarisch ein interessanter, gefeierter Mann. Bald beginnt man selbst kritisch die Werke der Zeitgenossen zu

beurtheilen (Pietro Aretino); aber es vergeht noch eine ziemlich lange Zeit, ehe man das Kunstwerk zergliedern lernt, ehe man sich bemüht, die Gesetze, nach denen unbewusst der Künstler schuf, zu ermitteln und als Norm hinzustellen, ehe mit einem Worte die Theorie der Kunst und bald mit ihr in Verbindung die Ästhetik geschaffen wird. Es ist immer ein recht charakteristisches Zeichen, wenn solche theoretische Werke erscheinen; dem gottbegnadeten Künstler werden sie vielleicht hie und da von Nutzen sein, indem sie ihn in seinen Ansichten bestärken, vielleicht auch dieselben hie und da modificieren, aber, wem das Genie nicht zutheil wurde, dem werden alle diese Handbücher, die so sonnenklar auseinandersetzen, wie das Schöne beschaffen sein müsse, nicht dazu verhelfen, selbst etwas Schönes hervorzubringen. Die ästhetische Betrachtung und Beurtheilung der Kunstentwickelung ist unstreitig von größter Wichtigkeit, und ihre wissenschaftliche Bedeutung soll nicht im entferntesten unterschätzt werden; wenn es einem gelingt, zugleich ein gründlicher Kunstforscher und tüchtiger Ästhetiker zu sein, so werden seine Leistungen gewiss die der gewöhnlichen Kunstschriftsteller weit übertreffen. Nur der didaktische Wert der Ästhetik, die Möglichkeit, durch sie den praktischen Künstler zu fördern, dürfte anzuzweifeln sein. Während diese Kunstlehren und ästhetischen Bücher den Anspruch erhoben, den Künstler zu bilden und zu fördern, hat die Kunstgeschichte einzig und allein den Zweck, die geschichtliche Entwickelung der Kunst im allgemeinen und der einzelnen Künstler im besonderen zu ermitteln und zu schildern. Dem Kunsthistoriker, vielleicht auch dem Kunstfreunde werden aber jene theoretischen Werke von höchstem Nutzen sein, einmal ihren Geschmack zu läutern, dann aber sie zu lehren, ein Urtheil in sachgemäßer Weise zu motivieren.

Die Kunstgeschichte ist eine der jüngsten Wissenschaften, und doch hat sie schon selbst eine geschichtliche Entwickelung durchgemacht. Ihre erste Epoche zeichnete sich dadurch aus, dass man allen überlieferten Nachrichten einen pietätvollen, rührenden Glauben schenkte, die anerkannten Autoritäten nur schüchtern kritisierte, und getrost auf die so sicher geglaubten Fundamente seinen Bau ausführte. Es ist dies die Zeit, wo jeder vermeinte, solche Studien ohne besondere Vorkenntnisse betreiben zu können; dadurch erhielten dieselben einen nicht abzuleugnenden dilettantischen Charakter. Die Erleichterung der Verkehrswege machte es dann möglich, dass die Forscher, die es ernst mit ihren Studien meinten, wenigstens die Hauptwerke selbst sahen und prüften; die Vergleichung der Monumente führte nun zu Zweifeln an den früher so hoch gehaltenen

Autoritäten, Zweifeln, die sich um so mehr vergrößerten, je mehr Arbeiten, die bisher einem Meister vertrauensvoll zugeschrieben wurden, durch Sachverständige persönlich untersucht wurden. Schon vorher hatte man begonnen, die aus der Zeit der Künstler noch erhaltenen Documente zu durchforschen, und hatte auf diese Weise ein unanfechtbares Material für die Künstlergeschichte gewonnen, welches nun die Unsicherheit der ehedem so verehrten Überlieferung in das klarste Licht stellte. Endlich hat die Erfindung der Photographie die Kunstgeschichte in ganz hervorragender Weise gefördert. Sie mehrte den früher so spärlich vorhandenen Schatz treuer, zuverlässiger Abbildungen von Kunstwerken, machte es möglich, dass der Kunstforscher an ihnen die von den Originalwerken empfangenen Eindrücke controlierte und auffrischte, dass er mit Leichtigkeit Denkmäler vergleichen konnte, die in den verschiedensten Ländern, Ortschaften und Museen zerstreut sich vorfanden und die persönlich aufzusuchen immerhin mit bedeutenden Opfern verknüpft gewesen wäre. Indem die Photographie, welche Architekturen und Sculpturen mit nie dagewesener Treue reproduciert — die Nachbildungen von Gemälden lassen ja immer noch manches zu wünschen übrig — indem sie, sage ich, auch die Handzeichnungen der Meister vervielfältigte, die bisher in den Mappen von Privatleuten oder von Museen nur wenigen zugänglich gewesen waren, hat sie dem Kunstforscher ein Material für seine Studien geliefert, wie solches der früheren Zeit nimmermehr zur Verfügung stand und stehen konnte. Und täglich mehrt sich dieser Schatz von treuen Nachbildungen; zahlreiche Kräfte sind beschäftigt, aus den Archiven sichere Nachrichten über Künstler und Kunstwerke zu ermitteln; immer klarer wird die Einsicht, dass man mit der Zeit die Kunstgeschichte, zumal der letzten drei oder vier Jahrhunderte, wenigstens in der Hauptsache ganz richtig und zweifellos darzustellen imstande sein wird; allein die Zeit des blinden Glaubens, der dilettantischen Arbeit ist vorüber: wer heute auf diesem Gebiete förderlich wirken will, muss für dieses Ziel methodisch vorgebildet sein, muss sich die wissenschaftliche Schulung erworben haben, ohne die jetzt ein wirklich ersprießliches Schaffen unmöglich ist. Das gebildete Publicum kommt diesen Forschungen mit nicht genug zu dankender Sympathie entgegen, und es trägt nicht wenig dazu bei, den Forscher bei seinen oft wenig erquicklichen Untersuchungen zu ermuthigen, dass er weiß, seine Arbeit wird von den Besten seiner Zeitgenossen gewürdigt und geschätzt. Für dieses gebildete Publicum habe ich diese Schrift bestimmt, nicht für meine Fachgenossen, die alle diese Dinge ja ebensogut, wenn nicht besser, verstehen.

I.

Die Technik der verschiedenen Künste.

Dass ein Verständnis der Technik, das heißt der Art und Weise wie ein Kunstwerk entsteht und ausgeführt wird, für jeden, der eine Einsicht in das Wesen eines Kunstzweiges erreichen will, durchaus nothwendig ist, das bedarf wohl nicht eines besonderen Beweises. Die Technik ist für die Kunst, was die Grammatik für die Sprachen, und wie man bei gründlicher Erlernung der Sprachen nicht füglich der Grammatik entbehren kann, so ist auch für das Studium der Kunst und Kunstgeschichte die Kenntnis der Technik eine unerlässliche Vorbedingung.

1. Die Baukunst.

Die Baukunst stellt ihre Werke als Körper her, also haben dieselben alle drei Raumdimensionen. In dieser Hinsicht gleichen sie den Werken der Plastik, unterscheiden sich jedoch von denselben, da sie außerdem Innenräume aufweisen. Dies ist das entscheidende Moment: wäre eine ägyptische Pyramide ohne die im Innern angelegten Grabkammern, so müsste sie als ein plastisches Kunstwerk angesehen werden. Alle vom Architekten verwendeten Werkstücke sind aber als plastische Arbeiten anzusehen, die Quadern wie die Säulen und sonstige Zierstücke. Gewöhnlich jedoch werden die rein ornamentalen Zieraten von den Baumeistern erfunden und unter ihrer Leitung ausgeführt, während die zum Schmucke des Gebäudes erforderlichen figürlichen Arbeiten dem Bildhauer überlassen bleiben.

A. Die Architekten

sind, wie schon dargelegt wurde, diesseits der Alpen, vornehmlich in Deutschland, in den ersten Jahrhunderten des christlichen Mittelalters vielfach aus dem Stande der Geistlichen hervorgegangen. In Italien wie in Frankreich dagegen scheint immer ein Stamm von Laienkünstlern thätig gewesen zu sein; hier fanden sich Handwerkertraditionen vor, die in dem für das Christenthum neu gewonnenen Deutschland nicht vorhanden waren. So blieb den deutschen Clerikern und Mönchen nichts übrig, als selbst nicht nur die Pläne zu ihren Kirchen und Klöstern zu entwerfen, sondern auch bei der Ausführung der Bauten persönlich mit Hand anzulegen. Das mochte oft genug recht beschwerlich für die Mönche sein, zumal wenn sie einem baulustigen Abte untergeordnet waren. So beklagen sich im Jahre 812 die Fuldaer Mönche bei Karl dem Großen in einer Schrift (Libellus supplex monachorum Fuldensium Carolo imperatori porrectus. — Harzheim, concil. Germ.) und bitten ihn, „dass die ungeheueren und

überflüssigen Bauten und die übrigen unnützen Arbeiten aufhören mögen, durch die die Brüder über Gebür ermüdet und die Leibeigenen draußen zugrunde gerichtet werden, sondern dass alles mit Maßen und gehöriger Rücksichtnahme unternommen werde, auch den Brüdern gestattet sei, ihrer Regel entsprechend, sich zu bestimmten Stunden mit Lectüre zu beschäftigen und wieder zu bestimmten zu arbeiten". Nur in den ersten Jahrhunderten hatten jedoch die Geistlichen Anlass, selbst mitzuarbeiten, in der späteren Zeit beschränkt sich ihre Thätigkeit darauf, dass sie etwa den Plan entwarfen oder den ihnen vorgelegten sachverständig beurtheilten und die Ausführung des Baues überwachten. Bernward, von 993 bis 1022 Bischof von Hildesheim, erzog sich selbst eine Künstlerschaft, die seinen Aufträgen, seinen Intentionen gemäß, zu genügen hatte. Es kommen jedoch schon im 11. Jahrhunderte Fälle vor, dass ein Kirchenfürst, der etwas ganz besonders Schönes bauen will, sich aus weiter Ferne Bauleute kommen lässt, und diese sind aller Wahrscheinlichkeit nach Laien gewesen. So wird die Bartholomäuskirche zu Paderborn (vergl. Fig. 61) auf Veranlassung des Bischofs Meinwerk (1009—1039) von süditalienischen Bauhandwerkern (per operarios Graecos) errichtet. Ja es ist mit ziemlicher Bestimmtheit anzunehmen, dass schon im 10. und 11. Jahrhunderte auch in Deutschland eine Zahl von Laienmeistern vorhanden war, die nicht nur die Burgen und Wohnhäuser erbaute, sondern auch bei Kirchenbauten Verwendung fand; dass wir von ihnen nichts Näheres wissen, liegt in der Art der uns überlieferten Nachrichten. Bis in das 13. Jahrhundert sind es nämlich einzig und allein die meist von Geistlichen, zumal Mönchen abgefassten Annalen und Chroniken. In diesen Aufzeichnungen gedenken dieselben ausführlich der Geschichte ihrer Kirchen und der befreundeter Convente, berichten, welche Unfälle sie getroffen, wer sie gebaut und für ihre Ausschmückung gesorgt — das ist aber nicht so zu verstehen, dass sie den Baumeister oder sonst einen Künstler nennen, sondern sie bezeichnen den, der den Befehl zu der Arbeit gegeben oder auf dessen Kosten dieselbe unternommen wurde. Endlich versäumen sie nicht, die Kunstthätigkeit der Brüder zu erwähnen und ihr ein angemessenes Lob zu spenden. So ist es möglich, mit Hilfe dieser Annalen eine ganz stattliche Zahl von Künstlermönchen zusammenzustellen, was Anton Springer schon versucht hat. Der Laienmeister gedenken dagegen diese Annalen u. s. w. fast nie, und da uns für die Zeit bis zum 13. Jahrhundert auch die Archive wenig Nachrichten zu bieten vermögen, so wird über die Kunstthätigkeit der Laien im frühen Mittelalter sich schwerlich je etwas Genaueres ermitteln lassen; wir werden immer nur auf Vermuthungen

angewiesen bleiben. Als nun die bei den Bauten der Geistlichkeit bisher verwendeten Bauleute sich so viel Geschick und Einsicht erworben hatten, dass sie ohne deren Hilfe selbständig einen Bau auszuführen vermochten, als im Laufe des 13. Jahrhunderts das Handwerk unter dem mächtigen Schutze städtischer Freiheit einen gewaltigen Aufschwung nahm, da scheinen auch die Bauleute untereinander in einen festeren Verband getreten zu sein, wenn derselbe sich urkundlich auch erst im 15. Jahrhundert nachweisen lässt. Schon früh dürften sich die Kirchenbaumeister von den städtischen Maurern und Steinmetzen mehr abgesondert haben. Während diese zunächst nur Nutzbauten ausführten, Befestigungen, Brücken u. s. w., sind jene die bedeutenden Künstler, denen wir die Pläne und den Ausbau jener bewunderungswürdigen gothischen Kathedralen verdanken. Auch von ihnen wissen wir wenig genug.

Gerade die Namen der Baumeister scheinen sich schwerer zu überliefern als die anderer Künstler. Noch heute bemerken wir, dass das Publicum auch bei neuen Baudenkmalen selten nach dem Namen des Meisters fragt, und so wird derselbe schnell vergessen, während der Bildhauer und Maler viel eher im Gedächtnis der Leute bleibt. In Italien haben nun allerdings die Architekten klugerweise dafür gesorgt, dass ihr Name nicht vergessen wurde: sie haben die ruhmredigsten Inschriften an ihren Bauwerken zu ihren eigenen Ehren angebracht. Ich erinnere nur an die Inschriften des Pisaner Domes, in denen Busketus und Rainaldus gefeiert werden; von dem letzteren wird gerühmt:

> Dieses erhabene Werk, so wundervoll, so unschätzbar,
> Rainaldus der kluge, der Meister zugleich und auch Werkmann,
> Wundersam, voll Kunst, sinnreich hat er es errichtet.

Ebenso haben, aber nur hie und da, die französischen Architekten für ihren Ruhm Sorge getragen. In dem Labyrinth, das im Mittelschiff der Kathedrale zu Amiens angelegt ist, war eine Inschrift zur Erinnerung der drei Baumeister vorhanden, die 1220—1288 den Bau leiteten, des Robert de Luzarches, des Thomas de Cormont und seines Sohnes Regnault. Aber häufig sind auch in Frankreich solche Gedenksteine keineswegs. Noch seltener finden sie sich in Deutschland. Das einzige mir bekannte derartige Monument ist die Inschrift, welche an der Westfront des Strassburger Münsters angebracht war und welche lautete: „Im Jahre des Herrn 1277 am Tage des heil. Urban (den 25. Mai) begann dies ruhmreiche Werk (hoc gloriosum opus) Meister Erwin von Steinbach." Dass diese Inschrift unmöglich dem

13. Jahrhundert angehören kann, wird jedem einleuchtend sein, der jene Zeit etwas näher kennt. So konnte etwa der Bischof seine Bauthätigkeit rühmend der Nachwelt überliefern; einem einfachen Werkmeister wäre das nie gestattet worden, und ihm als dem Künstler hätte es auch übel angestanden, von einem „gloriosum opus" zu reden. So ist, wie schon Gérard vermuthet, die Inschrift wahrscheinlich erst im 16. Jahrhundert angebracht worden, und es fragt sich, ob der Beiname „von Steinbach", den in gleichzeitigen Inschriften der Künstler nie führt, irgend eine historische Bedeutung hat. Allein dieser Denktafel verdankt es Erwin doch, dass sein Name nicht, wie der vieler anderer seiner Genossen, ganz in Vergessenheit gerathen ist. Von den anderen großen Baumeistern des 13. Jahrhunderts wissen wir nämlich gar sehr wenig; die Chronisten, nun meist Rathsherren, Stadtschreiber, erwähnen wohl die Bauten, nicht aber die Namen der an ihnen beschäftigten Zunftmeister, deren gesellschaftliche Stellung gleich der der Handwerker als eine sehr untergeordnete angesehen wurde. Und so müssen die in den Archiven erhaltenen Acten und Urkunden uns die Auskunft über die Meister geben; dass die so erlangten Aufschlüsse jedoch, zwar unzweifelhaft richtig, uns immerhin nur dürftige Notizen bieten, ist nicht zu leugnen. Ein anziehendes Lebensbild eines der großen Baumeister des Mittelalters zu entwerfen, ist unter diesen Umständen ganz unmöglich. Wir müssen uns an die Denkmäler halten, die wir ihnen verdanken, und auch bei Betrachtung derselben nicht vergessen, dass sie in der Regel das Resultat der Arbeit von mehreren Künstlergenerationen sind, deren Antheil im einzelnen schwer zu ermitteln sein dürfte. Die großen Kirchenbauten haben ja damals eine lange Zeit in Anspruch genommen; man beeilte sich nicht wie heute und trachtete nicht möglichst schnell fertig zu werden, sondern je nachdem die Mittel reicher oder knapper zur Verfügung standen, baute man bald schneller, bald langsamer, stellte den Bau auch zeitweilig ganz ein, so dass beispielsweise an dem Bruchstücke, das vom Kölner Dome in den Jahren 1248—1507 fertig geworden ist, viele Künstlergeschlechter gearbeitet haben. Es hängt dies mit der ganzen Art und Weise zusammen, wie man bei einer solchen großen Bauunternehmung vorzugehen pflegte, und diese muss wenigstens mit einigen Worten hier geschildert werden.

Die erste Sorge eines baulustigen Domcapitels war die Beschaffung der erforderlichen Geldmittel. Gewöhnlich brachte man dieselben durch Ablasshandel zusammen; der Bischof ließ selbst Ablass predigen und denselben gegen Erlegung von Beiträgen zum Baufonds gewähren; er konnte sich aber auch von anderen Bischöfen

solche Indulgenzbriefe verschaffen und von ihnen zugleich die Erlaubnis erwirken, auch in ihrer Diöcese für seinen Bau Sammlungen anzustellen. Den längsten und deshalb auch wertvollsten Ablass konnte nur der Papst bewilligen; gelang es, von ihm einen Ablassbrief zu erreichen, so war der finanzielle Erfolg ziemlich sichergestellt, zumal wenn es gestattet wurde, auch in anderen Ländern von den Indulgenzen Gebrauch zu machen. So verschaffte sich das Kölner Domcapitel einen Ablassbrief von Innocenz IV. und ließ darauf selbst in England Sammlungen veranstalten. Je nach den Zeitumständen, nach der politischen und wirtschaftlichen Lage der Länder oder Landstriche war das Ergebnis bald reicher, bald geringer; auf eine bestimmte Einnahme war daher nie zu rechnen. Was die Ablassprediger (petitores structurae) an Geld und Naturalleistungen zusammenbrachten, lieferten sie an den Baufonds (fabrica) ab, dessen Vorsteher (Magister fabricae) die gesammte Verwaltung des Geldes wie des Baues in seiner Hand hatte. Er kaufte die Baumaterialien an und besorgte deren Herbeischaffung, er engagirte einen tüchtigen Architekten, dessen Entwürfe und Anschläge (franz. devis) er prüfte und genehmigte; unter seiner Leitung stehen die sämmtlichen Arbeiter, die am Bau Beschäftigung finden, vom Meister bis zum letzten Handlanger. Diese Vorsteher des Bauamtes finden wir später auch in den größeren Städten; hier führen sie meist den Namen Baumeister; sie haben aber, das ist immer zu beachten, mit der eigentlich künstlerischen Bauthätigkeit nicht das geringste zu schaffen, diese steht vielmehr unter der Leitung des Architekten, des Werkmeisters (Magister operis), dem ursprünglich, d. h. im 13. und 14. Jahrhundert, auch die anderen Bauhandwerker untergeordnet waren. Später, im 15. Jahrhundert, pflegten die Capitel schon mit den einzelnen Handwerkmeistern besondere Contracte abzuschließen und so mit der Einheit der Bauleitung auch die der Bauführung aufzuheben.

Der Werkmeister war allein von seinem Bauherrn, dem Magister fabricae abhängig, dagegen in den meisten Fällen nicht zugleich Mitglied der Maurer- und Steinmetzenzunft der Stadt, in der er den Kirchenbau auszuführen übernommen hatte. So ist seine Thätigkeit auch nur auf den Jurisdictionsbezirk des Bischofs oder des Domcapitels beschränkt; jede Überschreitung dieser Grenzen hätte ihn mit den Privilegien der ansässigen Meister in Conflict gebracht. Es stehen, wie ich schon erwähnte, diese künstlerisch am höchsten gebildeten Architekten den städtischen zünftigen Steinmetzmeistern ziemlich schroff gegenüber; während diese durch ihre Zunftsatzungen immer einen bedeutenden Rückhalt hatten, waren jene mit ihren Leuten mehr auf den guten Willen des Magister fabricae und der

geistlichen Körperschaften angewiesen. Diese Verhältnisse waren es, welche die Dombaumeister veranlassten, untereinander in Verbindung zu treten und einen großen, ganz Deutschland umfassenden Bund zu stiften, der ihnen ähnliche Vortheile sicherte, wie die Zunftmeister sie in ihrem Innungsverbande fanden. Solche Handwerkerbünde sind im Mittelalter nichts Seltenes: wir sehen Bäcker, Schmiede, Schneider größerer Landstriche miteinander ähnliche Verträge eingehen. Die erste Urkunde dieses Steinmetzenverbandes ist die Ordnung, welche 1459 auf dem Tage zu Regensburg berathen und in demselben Jahre zu Strassburg angenommen wird; die kaiserliche Bestätigung erhielt sie 1498. Zunächst vereinten sie sich allesammt zu einer religiösen Brüderschaft, die zumal die heil. vier gekrönten Märtyrer, die Schutzpatrone des Handwerkes, zu verehren hatte und sich verpflichtete, an die Haupthütte zu Strassburg Beiträge zu senden, damit an dem Tage der vier Märtyrer und an den vier hohen Festen für die Steinmetzen besondere Messen gelesen würden. Die Hauptsache aber ist, dass die Steinmetzen sich verbindlich machten, Streitigkeiten, die innerhalb der Handwerksgenossen vorkamen, nicht mehr dem Magister fabricae, noch dem weltlichen Richter zur Entscheidung vorzulegen, sondern Recht und Urtheil allein von den Mitgliedern des Bundes zu verlangen. Streitigkeiten unter den Gesellen hatte der Meister zu schlichten, Misshelligkeiten zwischen den Meistern die Bauhütte, der sie untergeordnet waren, zu entscheiden; in letzter Instanz wurde das Urtheil der Strassburger Hütte verlangt. An jedem großen Dombau war, da, wie schon erwähnt, die Bauausführung meistentheils eine sehr lange Zeit erforderte, ein festes Haus erbaut, die Hütte (franz. Loge), in der die Gesellen bei rauhem Wetter arbeiteten, in der die Pläne entworfen und bewahrt wurden. Man bezeichnet nun unter dem Namen Hütte auch sämmtliche am Bau beschäftigten Gesellen, die ordnungsmäßig ihr Handwerk gelernt haben; an ihrer Spitze steht der Werkmeister. Vier Haupthütten waren: Strassburg, Köln, Wien und Bern (später Zürich); die Strassburger hatte die Gesammtleitung in der Hand. Diese bevorzugte Stellung währte noch, nachdem die Stadt schon Deutschland entrissen war; erst 1707 wurde die Jurisdiction derselben durch Beschluss des Reichstages zu Regensburg aufgehoben. Geheimnisse hat es in diesen alten Bauhütten nie gegeben; dass nicht einem jeden die Bauconstructionen erklärt, besonders der legitimierende Handwerksgruß mitgetheilt werden durfte, war schon aus praktischen Rücksichten erforderlich. Es ist auch nicht in Abrede zu stellen, dass ein gewisser Comment, wenn ich so sagen darf, sich in allen Hütten ausgebildet hat und diesen haben die Freimaurer nachgeahmt; allein von den Geheimnissen der Frei-

3*

maurer findet sich keine Spur. Die Franc-maçons der Franzosen, die Free-masons der Engländer sind Kirchenbauleute, die ihrer, als Gott wohlgefällig betrachteten Thätigkeit wegen von gewissen Communallasten befreit waren, die aber ebenfalls mit den Logen der Freimaurer nicht das geringste zu thun haben. Die berühmten Urkunden derselben, z. B. das Privileg des Angelsachsenkönigs Athelstan vom Jahre 926, sind kindisch ungeschickte Fälschungen. Die mittelalterlichen Bauhütten sind, wie gesagt, nichts als Vereinigungen von Steinmetzen zu einem gemeinsamen religiösen Bunde, der zugleich auch den Zweck hat, die Interessen des Handwerkes dem Bauherrn gegenüber wahrzunehmen. Die Meister sind schlichte Handwerker, die in keiner Weise den Anspruch erheben, als Künstler geehrt und gefeiert zu werden, und die an ihren Werken auch deshalb ihren Namen anzubringen unterlassen; erst im 15. Jahrhundert wird es üblicher, dass der Meister an irgend einer Stelle des Bauwerkes sein Steinmetzzeichen ausmeißelte, das Zeichen, das er erhalten, als er Geselle wurde, und mit dem er während seiner Gesellenzeit die von ihm zugehauenen Werkstücke bezeichnet hatte; als Meister lässt er dasselbe in größerem Maßstabe als sein Monogramm anbringen. Wir dürfen jedoch nicht vergessen, dass die Bürger während des ganzen Mittelalters ganz ähnliche Monogramme, die alten Hausmarken, führten, und darum immer erst der Beweis erbracht werden muss, dass in der That das Zeichen einem Baumeister, nicht irgend einem Wohlthäter der Kirche zugehört.

Von dem Augenblicke an, wo die Renaissance eintritt, wird auch die Stellung der Baumeister eine durchaus andere. Nicht dass das Handwerkselement ganz beseitigt worden wäre, aber die praktische Handwerksthätigkeit und die künstlerische Praxis gehen nicht mehr Hand in Hand. Der Baumeister des Mittelalters hatte mehrere Jahre als Lehrling verbracht, war dann Gesell geworden, gewandert, hie und da an großen Bauunternehmungen thätig gewesen; er hatte sich also mit allen Handgriffen seiner Kunst persönlich bekannt gemacht, ehe er Meister wurde, und war noch als solcher auf dem Bau selbst anwesend und thätig. Er hatte die Kunst und das Handwerk in seiner Person vereint. Die Trennung beider wird schon im 16. Jahrhundert angebahnt, im 17. und 18. vollendet. Zum Architekten gehört jetzt classische Bildung; er muss das Buch des M. Vitruvius Pollio, das seit dem 16. Jahrhundert die Bibel der Baumeister geworden ist, wenn auch nicht in dem schwierigen Original, so doch in Übersetzung lesen und verstehen können, muss mit der Mythologie u. s. w. Bescheid wissen. Dazu ist es gar nicht nothwendig, dass er das Handwerk von Grund aus erlernt hat; er hat

ja nur zu entwerfen: die Ausführung ist Sache der Handwerker, denen er sie anvertraut. Schon Leo Battista Alberti (1404—1472) ist kein gelernter Baumeister, sondern ein gelehrter Cleriker. Ärzte, wie Walter Rivius, übersetzen und commentieren dann den Vitruv, andere, wie Claude Perrault, sind sogar als Architekten mit Glück thätig. Pierre Lescot, Seigneur de Clagny, der Baumeister des Louvre, und Philibert de l'Orme, der Architekt der Tuilerien, sind Edelleute und Canonici von Notre-Dame. Ingenieure entwerfen nicht bloß zu Festungen ihre Risse, sondern versuchen sich auch als Baukünstler, wie der bekannte Rochus von Lynar. Der Baumeister ist jetzt, wie gesagt, ein feingebildeter Mann, der in den besten Gesellschaftskreisen verkehrt, geehrt, bewundert und entsprechend honoriert wird; er muss jedenfalls Italien gesehen, sich dort in der Hochschule der bildenden Kunst die Weihe geholt und dabei einen gründlichen Widerwillen gegen die barbarische Kunst des Mittelalters angeeignet haben. In seinem Atelier, seinem Studio, entwirft er nun die Pläne, welche die Werkleute auszuführen haben. Früher hatte jeder Steinmetz die Freiheit gehabt, innerhalb bestimmter Grenzen seiner eigenen Phantasie Ausdruck zu geben — und die Mannigfaltigkeit der Ornamentik an mittelalterlichen Baudenkmalen zeigt, wie ersprießlich dies für die Kunst war — jetzt ist er darauf beschränkt, nur nachzubilden, was ein anderer, oft genug ein Maler oder Bildhauer, entworfen hat. Was kümmert es ihn, ob das Werk gut oder schlecht ausfällt: das Lob wie der Tadel trifft ja nicht ihn, sondern den Architekten. Zahlreich kommen Italiener in das Land, die für die höheren Zwecke Verwendung finden; so sind um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Deutschland wie in Frankreich eine Menge „wälscher" Baumeister zu finden, die dann einen langen Schweif von Handwerkern, Steinmetzen, Stuccateuren u. s. w. nach sich ziehen. An den katholischen Höfen bleiben die Italiener beliebt; auch werden die französischen Künstler, zumal nach dem dreißigjährigen Kriege von den protestantischen Fürsten, gern beschäftigt; wenn man etwas recht Gediegenes haben will, zieht man die Holländer vor. Immer mehr ist der Schönbau von dem Nutzbau geschieden; Brücken, Schleusen, Kasernen, Ökonomiegebäude zu errichten, brauchte man tüchtige, gewissenhafte, praktisch gebildete Leute, denen eine lange Erfahrung zur Seite stand, und die unbekümmert um die äußere Schönheit und Erscheinung des Baues auf dessen brauchbare Ausführung ihr Augenmerk richteten. Diese Leute, meist Landeskinder, oder wie gesagt, praktische Holländer, sind die Staatsbaubeamten: die Schönbauten werden den Hofkünstlern anvertraut.

Ähnlich gestaltete sich die Sache im neunzehnten Jahrhundert; wurden auch nur selten noch Ausländer als Architekten herbeigezogen, so suchte man doch unter den Staatsbaubeamten die heraus, die man mit Kunstaufgaben betrauen konnte und überließ der großen Menge der Baumeister die Ausführung der Nutzbauten.

Diese Scheidung ist vielleicht zu bedauern, aber jedenfalls dadurch motiviert, dass die Erlernung des praktischen Bauwesens, heute zumal, eine solche Fülle von Kenntnissen aller Art voraussetzt, dass der Kunst nur kaum ein bescheidenes Plätzchen bei den Studien gewährt werden kann. Gut also, wenn man diese Trennung festgehalten hat: der Kunst kann sie unter den jetzigen Verhältnissen nur ersprießlich sein. Auf der einen Seite mögen die Staatsarchitekten ausgebildet werden, denen die Regierungen die Ausführung von Nutzbauten, von Brücken, von Deichen, von Eisenbahnen u. s. w. anvertrauen. Deren Thätigkeit wird mehr der Verwertung wissenschaftlich festzustellender Beobachtungen und Gesetze gewidmet sein; von ihnen, deren Wirksamkeit eine so verantwortliche ist, verlange der Staat eine hervorragend tüchtige wissenschaftliche Bildung; aber er verlange nicht von denselben Leuten, die Eisenbahncurven zu tracieren verstehen, dass sie einen künstlerisch befriedigenden Schönbau ausführen. Beide Fähigkeiten in gleich hohem Grade würden, wenn überhaupt, dann sehr selten sich in einem Menschen vereinigt finden. Und alle Gelehrsamkeit macht noch lange nicht einen zum Künstler, und wenn er lateinisch und griechisch versteht und in der höheren Mathematik firm ist wie irgend ein Meister, so nutzt ihm das, ein Kunstwerk zu schaffen, noch wenig genug. Von dem Baukünstler verlange man darum diese gelehrte Bildung nicht; er wird sich dann ganz der Kunst hingeben können, und sollte ihm einmal eine technische Schwierigkeit vorkommen, sollten z. B. seine Kenntnisse nicht ausreichen, eine Decke über einen großen Saal zu construieren, so gibt es ja eben so viel Techniker, die ihm das erforderliche Hängewerk mit Leichtigkeit entwerfen und berechnen. Er kann ja dem Techniker wieder mit Façadenzeichnungen u. s. w. aushelfen. Verderblich aber ist es für die Kunst, sobald die Pflege jener beiden Zweige der Architektur von den Staatsbeamten gefordert wird. Während der Zeit des Studiums bleibt kaum Zeit, sich mit der Baukunst mehr als flüchtig zu beschäftigen, und wenn die Beamten, nachdem sie die sicher schwierigen Examina überwunden haben, Anstellung finden, so wird ihre künstlerische Begabung gewiss nur selten in Anspruch genommen werden: sie haben mit den Entwürfen von dürftigen Nutz-

bauten, mit deren Ausführung meist ihr Lebtag zu thun. Und wenn einem solchem Regierungsbaumeister einmal das Glück günstig ist, wenn er Gelegenheit findet, eine Kirche oder sonst ein größeres Werk zu entwerfen, dann wird ihm ein solcher Plan erst von der Provinzialregierung, dann im hohen Ministerium gründlich durchcorrigiert; es wird sorgfältig alles gestrichen, was nicht absolut nothwendig ist, schließlich der Anschlag durchgesehen und seine Posten nach Möglichkeit herabgesetzt, so dass der Baumeister, der einen Augenblick auch von dem Gedanken sich geschmeichelt fühlte, es sei ihm beschieden, ein Kunstwerk zu schaffen, dann sein eigenes Werk nicht mehr wiedererkennt und es resigniert nun nach dem Willen der vorgesetzten Behörde ausführt. Und diese Leute sollen — oder kann man heute schon sagen: sollten? — sobald sie in einflussreiche Stellungen gelangt, den künstlerischen Stempel der gesammten von einem Großstaate auszuführenden Bauten zu bestimmen haben! Es gibt meines Erachtens nur einen Ausweg: vom Staatsbeamten verlange man, was man will, nur nicht Kunstwerke, und dem Künstler gebe man volle Freiheit und frage ihn dann, wenn einmal ein großes monumentales Werk auszuführen ist, nicht, wie und wo er sein Wissen erworben, ob er es durch Examina bestätigt, sondern gebe jedem Talente freie Bahn, freie Gelegenheit, sich geltend zu machen. Die öffentlichen Gebäude sind es ja in unserer Zeit fast ausschließlich, auf die etwas mehr als das strict Erforderliche verwendet wird, zumal wenn die Finanzen eines Staates es zeitweilig gestatten; Privathäuser werden doch nur selten mit größerem Luxus ausgestattet, nur in Zeiten, wo die Chancen, viel zu verdienen vorhanden sind; die Fürsten und Könige haben mehr als zuviel Schlösser, als dass sie an die Erbauung so kostbarer Denkmäler gehen sollten, und so bleiben nur die dem öffentlichen Verkehr und Nutzen gewidmeten Bauwerke, abgesehen von Kasernen und Zuchthäusern, also Bahnhöfe, Gerichtsgebäude u. s. w. Diese Bauten zu entwerfen sei nicht das Privilegium der Staatsbaumeister allein, sondern bei ihnen lasse man auch den Baukünstler thätig sein, dann werden die unglaublich langweiligen Façaden, die früher noch mehr als heute uns in unseren Städten entgegengähnten, doch mit der Zeit seltener werden und endlich verschwinden. Der Baumeister kann ja nicht wie der Maler oder Bildhauer auf seine Gefahr hin ein Kunstwerk ausführen; er muss warten, bis ihm ein Auftrag zu Theil wird. Der Maler vermag, selbst wenn er arm ist, wenigstens eine Skizze des beabsichtigten Gemäldes ohne große Kosten so zu fertigen, dass sie präsentabel erscheint, vielleicht die Aufmerksamkeit erregt; der Bildhauer führt sein Modell in Gipsabguss vor, bis es ihm

vergönnt ist, es in Marmor auszuhauen oder in Bronze zu gießen: der Baumeister kann nicht ein Schloss, eine Kirche auf seine Kosten bauen und abwarten, ob im Publicum sich jemand findet, der das Bauwerk ihm abkauft, er kann nur seine Pläne entwerfen und zeichnen, und dass solche Kunstleistungen, so vortrefflich sie auch gedacht und ausgeführt sind, das Publicum durchaus gleichgiltig lassen, davon kann man sich auf allen Kunstausstellungen überzeugen. Wenn der Architekt nicht vielleicht noch eine glänzend aquarellierte Perspective seines Entwurfes zugefügt hat, gelingt es ihm kaum, das Interesse des Durchschnittspublicums zu erwecken. Und doch ist die Zahl der Baumeister heute so angewachsen, dass nicht für jeden auch eine seinem Talente entsprechende Wirksamkeit zu erreichen ist. Der Bauherr ist daher in der Lage, unter vielen Künstlern seine Wahl treffen zu können, sobald er ihnen eine lohnende Beschäftigung zu bieten vermag. Daher pflegt man, wenn es sich um größere Bauunternehmungen handelt, zu Concurrenzen einzuladen und kann immer sicher sein, dass zahlreiche Bewerber sich einstellen, ihre Pläne einreichen, und dass es dann möglich ist, unter diesen Entwürfen den besten und zweckentsprechendsten zu wählen. Für die, welche die Ausführung eines Baues zu vergeben haben, ist dies Concurrenzverfahren unzweifelhaft sehr bequem; schon die Florentiner des beginnenden 15. Jahrhunderts haben, als es sich darum handelte, die Kuppel ihres Domes zu bauen, Architekten zur Concurrenz aufgefordert, allein in der Ausdehnung, wie dies heute zu geschehen pflegt, hat man früher von diesem Mittel doch nicht Gebrauch gemacht. Es ist geradezu zu bedauern, dass eine so ungeheuere Mühe und Anstrengung jahrein jahraus von Künstlern wie auch von solchen, die es zu sein vermeinen, auf diese doch nur immer für die wenigen Auserwählten nutzbringenden Arbeiten verwendet wird. Dass dabei gerade das beste preisgekrönte Project zur Ausführung kommt, ist auch noch nicht immer sicher; häufig wird nach der Concurrenz ein Architekt beauftragt, auf Grund der prämiierten Entwürfe nun einen neuen auszuarbeiten und dieser Plan wird dann für die Ausführung benutzt. So hat der Künstler zwar den Ruhm, den ersten Preis davongetragen zu haben, aber nicht die berechtigte Genugthuung, dass sein Werk auch wirklich aufgebaut wird. Dabei soll die Frage gar nicht erörtert werden, ob in der That immer die besten Entwürfe den Preis erhalten; es sollen — man sagt es — auch in dieser Hinsicht Menschlichkeiten passieren: hier kam es uns darauf, anzuzeigen, dass der Architekt als schaffender Künstler sich in einer viel prekäreren Lage befindet, als der Bildhauer oder Maler.

B. Der architektonische Entwurf.

Die Werke der Baukunst zu beurtheilen fühlt sich ein jeder berufen; während man bei Gemälden, plastischen Kunstwerken noch mit dem Urtheil zögert, ist man schnell bereit, über ein Bauwerk den Stab zu brechen. Das war immer so: die alten Hausinschriften „Wer Häuser bauet an die Gassen, Der muss die Leute reden lassen," „Was steht ihr hier vor meinem Haus, Und lasst die bösen Mäuler aus: Ich hab's gebaut wie's mir gefällt, Mich hat's gekost't mein gut Stück Geld," oder: „Einer acht's, Der and're veracht's, Der dritte betracht's, Was macht's?" zeigen, dass man sich dessen auch recht wohl bewusst war. Ja schon der große Filippo Brunellesco wurde, als er sich anschickte, die Kuppel von S. Maria del fiore zu Florenz zu bauen, von dem Viceprovisor des Dombauamtes, Giovanni di Gherardo, einem großen Dante-Erklärer, angegriffen. Das Sonnet lautet in freier Übersetzung:

O Du, der Ignoranz ganz bodenloser Bronnen,
Du armes sinnlos Thier, Du magst Dich plagen,
Und Ungewisses andern denkend sagen:
Bald ist, was deine Hexerei erfand, zerronnen.
Du hoffst aufs Volk, das einst Du dir gewonnen:
Es glaubt Dir nicht mehr. Wie kannst Du da wagen,
Du, jeglichen Gehaltes bar ohne Fragen,
Zu schaffen, was Du unsinnig begonnen.
Dein Ungeheuer will im Wasser fliegen:
Bringst Du's zustand', erklär ich nicht mehr Dante
In meiner Schule und mit eignen Händen
Bring' ich mich um. Allein wie sollte siegen
Ein Mann, den so verrückt ich doch erkannte?
Erfinden kannst Du wenig, wen'ger noch vollenden.

Brunellesco antwortete mit einem ebenso scharfen Sonnet, das Hans Semper folgendermaßen übersetzt:

Wenn uns von Gott ward Hoffnung eingegeben
(O Du, der einem Vieh an Dummheit gleicht),
Dann hemmt uns menschlich Zagen nicht so leicht
Zur höchsten Schaffenslust uns zu erheben.
Der Thoren keckes Urtheil muss erleben,
Dass Wirklichkeit nicht seinen Träumen gleicht,
Indes ein Weiser stets sein Ziel erreicht,
Denn nur nach Ausführbarem geht sein Streben,

Dein Faseln lässt von Schule nichts verspüren:
Nur Unverstand bezweifelt, was Natur
Und Kunst vereint zu sichrem Ende führen.
Darum vernichte Deine Reime nur,
Denn Ungereimtheit wird am Werk nicht rühren,
Das zu bekritteln Thorheit sich verschwur.

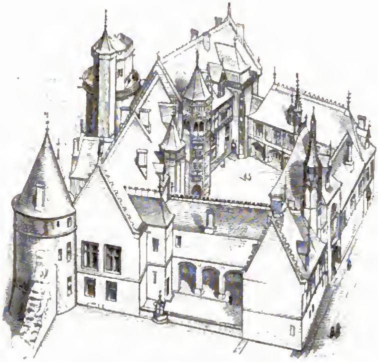
Heute ist die Kritik zwar ebenso absprechend, aber doch höflicher.

Ist es denn nun aber wirklich so ganz leicht, ja möglich, mit einem Blicke den Wert oder Unwert eines Bauwerkes zu bestimmen? Man sollte doch zunächst sich darüber klar werden, was der Architekt leisten sollte, und was er leisten konnte. Seine Arbeit wird ja dadurch bestimmt, dass gewisse Ansprüche an sie gemacht werden. Der Maler, der Bildhauer können einen rein idealen Zweck anstreben: der Baumeister hat, ehe er dazu kommt, dem künstlerischen Anspruch Rechnung zu tragen, zuvörderst sehr realen Zwecken zu genügen. Er soll nicht allein schön bauen, sondern sein Bauwerk soll auch seiner Bestimmung völlig entsprechen, zweckmäßig angelegt sein, sowohl bequem, als auch solide und stabil. Und zwar sind die letzteren Bedingungen zunächst zu erfüllen; erst wenn dies geschehen ist, kann der Baumeister versuchen, das praktisch Nothwendige nun künstlerisch zu gestalten. Jedenfalls wird der Bauherr, sobald ihm die Wahl freisteht, es lieber sehen, dass sein Haus oder Schloss sich hässlich ausnimmt, wenn es nur wohnlich und brauchbar ist, als dass es sehr schön in seinen Verhältnissen sich darstellt, aber in seiner Anlage unpraktisch, in seiner Einrichtung unbequem ist.

Wenn also ein Baumeister den Auftrag erhält, irgend ein Gebäude, nehmen wir an, ein Schloss oder ein Wohnhaus zu entwerfen, so wird er zuerst darnach fragen, welchen praktischen Ansprüchen er zu genügen hat. Und dass dies nicht leicht ist, dass der Baumeister da allen möglichen Wünschen und Launen oft Rechnung zu tragen hat, dass er sich aber dann, in dieser Hinsicht auch eine Art Künstler, selbst in die Lage seines Bestellers versetzen, gewissermaßen sich mit demselben zu identificieren verstehen muss, um alle seine Wünsche und Bedürfnisse zu errathen, das ist ja eine bekannte Sache. Allein nicht allzu individuell wird er trotz alledem ein solches Gebäude zu gestalten haben: heute ist ja die Wahrscheinlichkeit nicht zu groß, dass dasselbe lange im Besitze des Erbauers oder seiner Familie bleibt; es wird verkauft und soll auch für Leute mit anderen Bedürfnissen brauchbar sein. In früheren Jahrhunderten, als die Menschen noch sesshafter waren, da baute einer sich sein Haus, darin zu leben und zu sterben, es seinen Kindern und Kindeskindern zu hinterlassen. Je besser und

dauerhafter das Material war, desto mehr Dank erwartete der Erbauer von den folgenden Generationen; er ließ sich die behagliche und schöne Einrichtung ein gutes Stück Geld kosten und dachte daran, wie noch ferne Geschlechter sich derselben erfreuen würden. Vor allem aber ist die Wohnung den Bedürfnissen der damals ja nicht so schnell wechselnden Familie angepasst. Hier das Wohnzimmer mit dem Erker nach der Strasse hinaus, da die stillen Schlafkämmerchen und die prächtige geräumige Küche. Die Innenräume sind für den Baumeister maßgebend: es wechseln hohe und niedere Zimmer je nach Bedarf; hier geht es ein paar Stufen hinauf, da hinab; die

Fig. 1.



Schloss des Jacques Coeur zu Bourges.

Fenster liegen symmetrisch zur Achse des Zimmers. Nach außen präsentiert sich das Gebäude oft wunderlich genug: da liegen die Fenster nicht in schnurgerader Linie, sie sind nicht gleich groß; der Erker befindet sich nicht in der Mitte, kurz die ganze Anlage fügt sich nicht einer Schablone, sondern ist eigenartig, eigensinnig. Und aus diesen gegebenen Verhältnissen haben die Baumeister des 15. und 16. Jahrhunderts so liebenswürdige Kunstwerke zu schaffen gewusst; gerade die Unregelmäßigkeit gab ihnen den Anlass, eine mehr malerische Wirkung anzustreben. Wie schön ist das Schloss, das Jacques Coeur, der Finanzminister Karls VII., zur Bourges sich erbaute! (Fig. 1.) Erst als die Nachbildung der italienischen Renais-

sancefaçaden Mode ward, als die strengste Symmetrie der Aufrisse das erste Erfordernis eines geschmackvollen Baues erschien, da construierte man von der Façade aus den Grundriss, da verschlägt es nichts mehr, ob die Fenster auch symmetrisch im Zimmer vertheilt sind, wenn nur nach aussen hin alles schön erscheint. Tüchtige Architekten haben beide Anforderungen, das Äußere, aber ebenso das Innere geschmackvoll zu disponieren, zu jeder Zeit zu befriedigen verstanden: die Mehrzahl der Baumeister hat aber immer die Schönheit der inneren Anordnung den Ansprüchen der Façade untergeordnet. Dass der Architekt in neuerer Zeit es verstehen muss, ein Gebäude einmal dem Geschmacke des Bestellers entsprechend zu gestalten, aber auch so zu disponieren, dass es ganz anderen Anforderungen im Nothfall recht wohl zu genügen vermag, das ist schon hervorgehoben worden. Ehe er nun daran geht, für den so zurechtgelegten Plan eine entsprechende künstlerische Form zu entwerfen, wird er mancherlei noch in Betracht zu ziehen haben. Es wird der Bauplatz zu untersuchen sein: der Charakter des Gebäudes gestaltet sich anders, wenn es in Reih und Glied einer Straßenfront einrangiert wird, oder wenn dasselbe an einem großen Platze oder gar isoliert im Garten, umgeben von Bäumen, gelegen ist. Das müsste ein armseliger Baumeister sein, der für alle solche Situationen nur eine Form zu finden verstände. Aber kann er denn frei schalten? Mit nichten; die Mittel, die ihm zur Disposition stehen, die Summen, die zu überschreiten ihm nicht gestattet ist, werden ein entschiedenes Wort bei der Gestaltung des Planes mitzureden haben. Der Architekt möchte ja gern sein Bauwerk noch viel reicher und viel schöner ausstatten: er darf es aber nicht thun. Um ein Architekturwerk gerecht und billig zu beurtheilen, muss man wissen, wie weit der Künstler freie Hand hatte oder durch die Verhältnisse gebunden und eingeengt war. Spielen nun die disponiblen Geldmittel schon eine gar wohl zu beachtende, gewichtige Rolle, so sind manche andere Dinge ebenfalls von Bedeutung und beeinflussen die Gestalt des Planes. Welche Baumaterialien sind zur Hand und können beschafft werden? Anders wird ein Gebäude sich ausnehmen, wenn es in Holz oder wenn es in Stein hergestellt wird, dürftiger, wenn nur Ziegel, reicher, wenn bildsamer Sandstein oder gar Marmor verwendet werden können. Auch die Leute, die den Bau ausführen, müssen nun in Betracht gezogen werden; es ist ein großer Unterschied, ob Maurer und Steinmetzen gebraucht werden können, die an gute und gewandte Ausführung der Pläne gewohnt sind und denen der Baumeister eher etwas zumuthen kann, oder ob er kleinstädtische Handwerker zu benutzen gezwungen ist, denen schon die einfachste

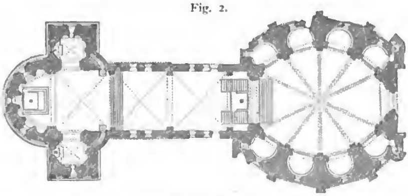
Aufgabe unüberwindliche Schwierigkeiten bereitet. Endlich wird der Architekt die Preise der Baumaterialien, die Höhe der Arbeitslöhne in Anschlag bringen und, je nachdem dieselben sich bedeutend oder gering berechnen, wird er sich mehr beschränken müssen oder auch etwas, streng genommen, Überflüssiges herstellen können. Ich habe hier nur einige Punkte angedeutet, um zu zeigen, wie leicht man einem Baumeister unrecht zu thun Gefahr läuft.

Nachdem derselbe alle jene Vorfragen genügend erwogen hat, nachdem in seiner Phantasie das herzustellende Werk Gestalt und Form gewonnen, Skizzen die Brauchbarkeit der concipierten Ideen erwiesen, geht er nun an die Ausarbeitung des Entwurfes und zeichnet zunächst den Grundriss, dann die Aufrisse, endlich die Durchschnitte und die erforderlichen Details. Den Grundriss (Fig. 2) denkt man sich als einen horizontal in einer bestimmten Höhe durch das ganze Gebäude geführten Schnitt; er zeigt also die Stärke und Richtung der Mauern, die horizontalen Flächenausdehnungen der Räumlichkeiten, die Lage der Thüren und Fenster, die Form und Gestalt der Säulen, Pfeiler u. s. w.; aus ihm ist die gesammte Raumdisposition einer Etage mit einem Blicke zu erkennen. Der Durchschnitt (Fig. 3 und 4) gibt einen an bestimmter, im Grundriss meist angegebener Stelle durch das ganze Gebäude senkrecht geführten Schnitt; er weist auf die Höhe der Räume, der Thüren, Fenster, Säulen u. s. w., kurz die gesammten inneren Verticaldimensionen. Die Aufrisse (Fig. 5) oder Façaden geben die senkrechten und wagrechten Ausdehnungen und Anordnungen der Außenseiten des Bauwerkes. In den Grundriss pflegt man nach altem Herkommen auch die die Räume überspannenden Gewölbe einzuzeichnen. Grundriss, Aufriss und Durchschnitt genügen, ein vollständig ausreichendes Bild des Baues zu geben und dem ausführenden Meister alle Intentionen des Architekten klar zu machen. Das Wort Riss kommt von dem althochdeutschen rizan her, das ursprünglich ritzen bedeutet (angelsächsisch: wrîtan, englisch write). Die Bezeichnung für das Zeichengeräth des Architekten, das Reißbrett, die Reißschiene, das Reißzeug, die Reißfeder ist von derselben Wurzel abgeleitet. In der technischen Sprache des Mittelalters wird der Grundriss einfach „der grunt" genannt.

Alle diese Risse sind nach bestimmt angegebenen Maßverhältnissen entworfen; ein der Zeichnung beigefügter Maßstab ermöglicht ihre Vergrößerung zu den natürlichen Dimensionen. Für die Ausführung werden die Einzelheiten, die Details, die bei dem immerhin nicht großen Maßstabe der Bauzeichnungen nicht klar genug sichtbar sind, in größerer Ausführung besonders gezeichnet, so die Gesimsprofile, Ornamente u. s. w. Nach diesem Entwurfe des Bau-

meisters werden nun die Maßbretter und Schablonen, welche der Steinmetz bei Ausführung seiner Arbeit bedarf, in natürlicher Größe aufgezeichnet und ausgeschnitten. Da es nothwendig ist, oft größere

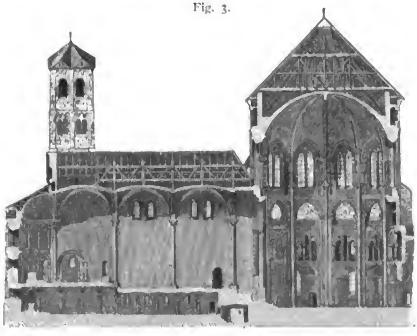
Fig. 2.



Grundriss von St. Gereon zu Köln.
(Nach Fergusson.)

Bautheile, z. B. ganze Strebebogen in Originalgröße aufzureißen, um die Gestalt der einzelnen Steine, den Steinschnitt, genau zu ermitteln, bedient man sich statt des Zirkels und des Lineals einer

Fig. 3.



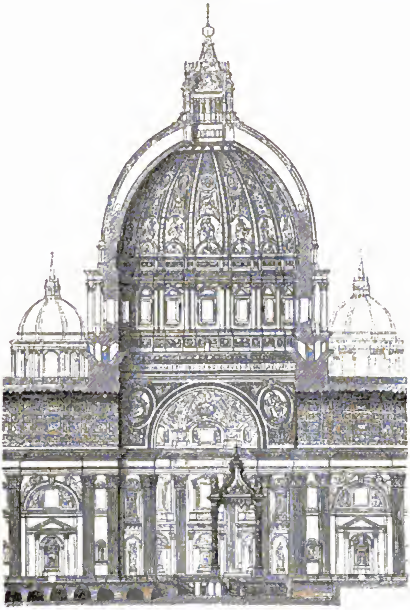
Durchschnitt von St. Gereon zu Köln.
(Nach Fergusson.)

Schnur, die mit einem Stifte im Centrum des bestimmten Kreises befestigt ist, und deren Länge gleich dem beabsichtigten Radius ist; vermittelst eines Kreidestückes werden so die Kreisbogen auf dem

Fußboden des Werkhauses gezogen. Ebenso markiert man lange gerade Linien durch Aufschlagen gekreideter Schnuren (den Schnurschlag).

Was nun die Geschichte der Bauzeichnungen anbelangt, so wissen wir, dass die Römer in derselben Weise, wie dies noch heute

Fig. 4.



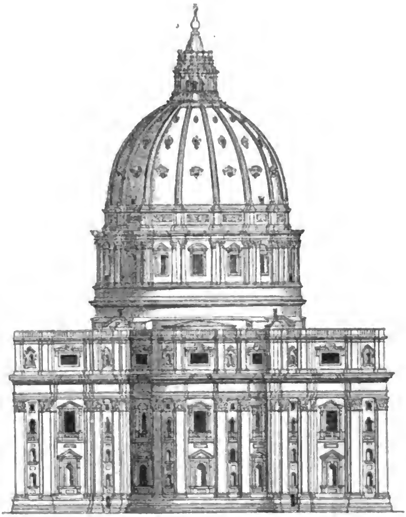
Durchschnitt der Kuppel der Peterskirche in Rom.
(Nach Rosengarten.)

geschieht, ihre Grundrisse zu entwerfen pflegten; die Überreste des Capitolinischen Stadtplanes geben uns da ganz instructive Proben.

Der älteste uns erhaltene Bauriss ist der für den Neubau des Klosters St. Gallen um 820 entworfene Plan. $3^1/_2$ Fuß breit, $2^1/_2$ Fuß

hoch, ist er mit Mennig auf drei zusammengenähte Pergamentstücke gezeichnet; die einzelnen Baulichkeiten sind durch zugefügte lateinische Hexameter kenntlich gemacht. Ein architektonischer Riss ist dieser Entwurf nicht — kein Architekt würde ihn unmittelbar der Ausführung zugrunde legen können — da z. B. die Mauerstärken gar nicht bestimmt angegeben sind; es ist mehr eine Skizze der

Fig. 5.

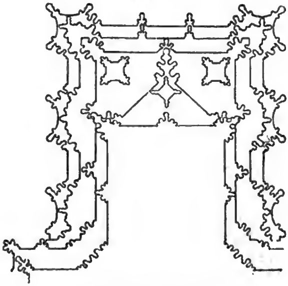


Aufriss der Ostseite der Peterskirche in Rom.
(Nach Rosengarten.)

allgemeinen Disposition der Gebäudemassen — eher für das Auge des Laien, als für den Baumeister bestimmt. Erst aus dem 14. Jahrhundert besitzen wir eine größere Anzahl erhaltener Baupläne. Der bekannteste ist der Entwurf zur Westfaçade des Kölner Domes, jetzt in der Johanneskapelle der Kathedrale bewahrt, aus zwei Stücken bestehend in einer Gesammthöhe von 15 Fuß. Diese Zeich-

nungen, wie eine Menge andere sind mit schwarzer Farbe auf Pergament sehr geschickt und sauber entworfen; aber Aufrisse wie Grundrisse sind allein für den Architekten verständlich. Bei den Façaden ist keinerlei Schattierung angegeben, so dass es dem Laienauge schwer wird, in dem scheinbaren Gewirr der Linien die vortretenden, die zurückliegenden Bautheile zu erkennen. Noch schwieriger ist es für den Nichteingeweihten, einen Grundriss richtig zu verstehen, da die Zeichner die Projectionen verschiedener Etagen in- und durcheinander zu skizzieren pflegen (Fig. 6); es gehört ein geübtes Auge dazu, aus diesen räthselhaften Linienmassen das Bauwerk sich erheben und entwickeln zu sehen. Und das sollte auch nach dem Willen der

Fig. 6.



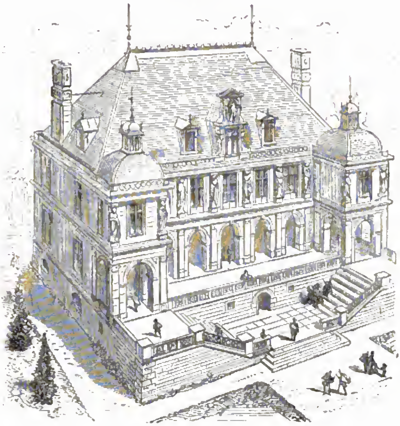
Riss eines Strebepfeilers des Kölner Domes.
(Nach Franz Kugler.)

Meister so sein: nur der Steinmetz sollte diese Hieroglyphen zu deuten wissen; es wird in dem Statut von 1459 bei Verlust des Handwerksrechts jedem Werkmann, Meister, Polier und Gesellen verboten, einen, der nicht zum Handwerk gehört, „us keinem uszuge unterwisen, us dem grunde zu nemen". Auch die Entwürfe der Renaissancebaumeister sind immer zunächst für die Ausführung bestimmt und beabsichtigen keineswegs den Bauherrn, sobald dieselben nicht sachverständig gebildet waren, ein leicht verständliches Bild des auszuführenden Bauwerkes zu bilden. Nun haben aber jedenfalls die Leute, für die und auf deren Kosten ein Gebäude errichtet werden soll, das Recht zu erfahren, wie es aussehen wird, sobald es fertig. Aus den Plänen dies herauszulesen war nur dem Ein-

geweihten möglich, und so konnten diese gar nicht in Betracht kommen: für den Laien fertigt man deshalb Modelle des Bauwerkes an. Aus dem Mittelalter sind uns solche Modelle meines Wissens nicht erhalten; dass sie aber vorhanden waren, ersehen wir aus zahlreichen Darstellungen von Kirchenstiftern, die auf ihren Grabsteinen sehr oft dadurch gekennzeichnet werden, dass sie ein kleines Kirchenmodell auf einem Arme tragen, oder die auf Votivsteinen vorgeführt werden, wie sie der heil. Jungfrau, oder sonst einem Heiligen ein Kirchenmodell zum Opfer darbringen. Sehr häufig machten die Renaissancearchitekten von Modellen Gebrauch (vergl. Jacob Burkhardt: Geschichte der Renaissance in Italien § 58, 59, 60); in Holz, Gips oder Papier wurde ein verkleinertes plastisches Bild des ganzen Gebäudes hergestellt. Auch einzelne Bautheile ließ man probeweise, wie das heute wohl auch noch zu geschehen pflegt, in Originalgröße ausführen; so erprobte Michelangelo die Wirkung des für den Palazzo Farnese projectierten Kranzgesimses an einem sechs Braccien hohen Modell. Indes ist die Anfertigung eines Modells immerhin mühsam und mit Kosten verbunden, und für minder wichtige Bauten mag man sich wohl auch ohne sie beholfen haben. Schon im vorigen Jahrhundert werden die Baurisse auch den Laien verständlicher; die Mauermassen werden durch einen Farbenton hervorgehoben; man schattiert die Façaden und lässt sie also in ihrem Relief sich deutlich ausprägen, deutet auch mit Farben die Wirkung einigermaßen an. Ansichten aus der Vogelperspective ermöglichen eine klare Vorstellung über die Gesammtgruppierung eines Bauwerks (Fig. 7). Diese Darstellungsweise hat schon im 16. Jahrhundert der französische Architekt Androuet-Ducerceau angewendet. Perspectivische Ansichten der neuprojectierten Gebäude werden erst in diesem Jahrhunderte angefertigt; sie können unter Umständen, d. h. wenn sie von einem wirklich vorhandenen, nicht nur gedachten Punkte aus construiert sind, am ersten auch dem Publicum eine Idee davon vermitteln, wie sich der Baumeister sein Werk fertig vorgestellt hat. Je malerischer eine solche Perspective ausgeführt wird, je mehr ihr der Architekt zugleich mit Aquarellfarben den Schein der wirklichen Existenz zu verleihen versteht, desto mehr wird ein solches Werk des Beifalls gewiss sein. Schinkel selbst, zugleich Baumeister und Maler, hat meines Wissens die malerische Behandlung architektonischer Perspectiven zuerst mit Meisterschaft gehandhabt — ich erinnere nur an die prachtvollen Aquarellen, in denen er das für die Kaiserin von Russland projectierte Krimschloss Orianda darstellte; — seit seiner Zeit ist dieselbe noch vielfach vervollkommnet worden; heute gibt es in den Hauptstädten immer Maler,

die, wenn der Architekt selbst eine solche Aquarelle auszuführen nicht vermag, ihm diese Arbeit abnehmen. Die reine architektonische Form wird allerdings in solchen Fällen wenig zur Geltung kommen und auch die Art, wie sich das ausgeführte Gebäude später ausnehmen wird, kann man aus der Aquarelle nicht sicher schließen. Bei geschicktem Vortrag des Malers werden die Schwächen des Projects vertuscht, andere Momente durch Beleuchtung u. s. w. hervorgehoben. In dem Streben, aus der perspectivischen Ansicht ein Kunstwerk für

Fig. 7.



Vogelperspective eines Palastes.
(Nach Eugene Viollet-le-Duc.)

sich zu schaffen, lässt der Maler oft genug auch seiner Phantasie freien Spielraum: dunkle Baummassen geben dem Gebäude einen schönen Hintergrund; wenn möglich, sind auch noch Berge zur Staffage verwendet; im Vordergrunde bringen sie Weiher an, in denen sich das Haus spiegelt; Schwäne ziehen auf ihnen einher, glänzende Blumengruppen bringen einen wirksamen Contrast hervor u. s. w. Es ist gar nicht zu leugnen, dass so ganz reizende Arbeiten entstehen, aber ebensowenig ist in Abrede zu sellen, dass diese

Art von Ansichten das Publicum irreführen; einmal wird schon, wie gesagt, die architektonische Form eher verdeckt als hervorgehoben, dann aber entspricht in den meisten Fällen die künstlerisch arrangierte Umgebung der Wirklichkeit nicht im mindesten, und die Leute, die bezaubert von dem Reize einer solchen Aquarelle, den Architekten mit der Ausführung eines Schlosses, einer Kirche u. s. w. betrauen, sind in der Regel nicht wenig enttäuscht, wenn die Wirkung des vollendeten Bauwerkes jener allerliebsten Perspective nun gar nicht ähnlich ist. Mehr oder weniger sind alle diese Malereien auf Täuschung berechnet; der hervorragende Architekt wird ihrer nicht bedürfen, wohl aber der mittelmäßige, talentlose. Und für diese sind solche bunte Bildchen nicht zu verachtende Verbündete. Vor Jahren war eine Concurrenz von Entwürfen zu einem Börsengebäude für eine große norddeutsche Stadt ausgeschrieben; unter den vielen eingereichten Projecten war eins, das durch geistlose Auffassung und stümperhafte Zeichnung sich auszeichnete; aber der Mann hatte sich von einem geschickten Künstler eine brillante Perspective malen lassen, und diesem Gemälde hatte er es zu verdanken, dass die Laien unter den Preisrichtern, der öffentlichen Meinung Rechnung tragend, ihm wenigstens den dritten Preis verschafften. Probatum est! — Für jeden Baulustigen wird aber die Regel zu empfehlen sein, Projecte, die mit so schönen Bildchen ausgestattet sind, ganz besonders aufmerksam zu prüfen oder prüfen zu lassen.

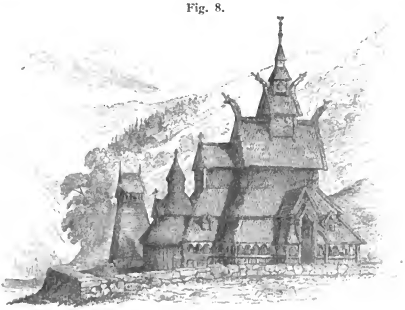
Es ist schon darauf hingewiesen worden, dass das Baumaterial, welches bei einem Bau zur Verwendung kommt, dessen künstlerische Erscheinung und Durchführung wesentlich beeinflusst.

Die Benutzung des Holzes findet in der Regel dann statt, wenn Steine entweder gar nicht oder nur mit großen Kosten beschafft werden können, oder wenn den Bauleuten noch die Erfahrung abgeht, mit Steinen ein festes, haltbares Bauwerk aufzuführen. In der Frühzeit des Mittelalters hat man deshalb von dem Holzbau einen ausgiebigen Gebrauch gemacht; nicht nur die Bauernhütten und die Bürgerhäuser in den Städten sind aus Holz errichtet — und dies erklärt die Erscheinung, dass ganze Städte durch Brand vernichtet werden konnten — sondern auch die Kirchen und Klöster wurden zunächst aus Holz aufgebaut, um später, wenn reichere Mittel zur Verfügung standen, aus dauerhafterem Material hergestellt zu werden. Dass ein solcher Holzbau recht wohl künstlerisch durchgeführt werden konnte, beweisen die noch erhaltenen Reste der norwegischen Holzkirchenarchitektur (Fig. 8), die so viel nachgeahmten Bauernhäuser der Schweiz. Ebenso ist es den Architekten auch gelungen, den Fachwerkbau stilgemäß und ansprechend zu

gestalten, wie die gothischen Holzhäuser in Rouen, die Renaissancebauten in Halberstadt, Braunschweig (Fig. 9) u. s. w. zeigen. (Vergl. Paul Lehfeld, Die Holzbaukunst. Berlin 1880.) Die Bildsamkeit des Holzmaterials gestattet mit geringer Mühe einen großen Reichthum von Zierat anzubringen.

Eine größere Erfahrung im Handwerke erfordert der Steinbau. Wir theilen die Steine, welche zum Bauen Verwendung finden, in Hausteine und Backsteine ein. Auch mit den Steinbrocken, die sich finden, den Feldsteinen und Rollsteinen kann ein Bau ausgeführt werden, und es ist dies oft genug geschehen (Burgen, Kirchen), allein diese Bauten werden keinen Anspruch erheben dürfen, als

Fig. 8.



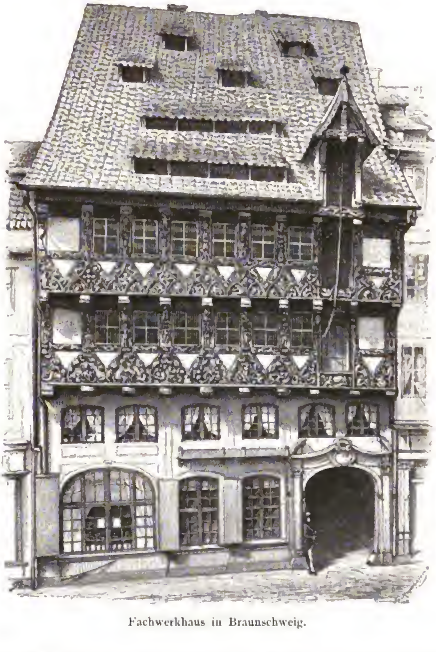
Ansicht der Kirche zu Borgund.
(Nach Franz Kugler.)

Kunstdenkmäler angesehen zu werden. Ebensowenig wird sich aus unbehauenen Bruchsteinen ein Kunstbau aufführen lassen: erst den Stein, welcher durch Bearbeitung vom Steinmetzen Form und Gestalt erhalten hat, also den Schnittstein, wird man zur Herstellung eines architektonischen Monumentes verwenden können. Aber nicht alle Steine eignen sich dazu, als Baumaterialien benutzt zu werden, die einen ihrer zu großen Härte wegen, die eine Bearbeitung sehr erschwert, die anderen, weil sie nicht wetterbeständig sind, mit der Zeit zerbröckeln und verwittern.

In Granit feinere Verzierungen auszuführen erfordert eine große Anstrengung; ebenso ist es schwer, ihn zu schleifen und zu polieren. Die Ägypter haben allerdings ihre Obelisken vortrefflich

zu polieren verstanden, und auch die Römer haben noch große Schalen, Säulenschäfte u. s. w. ganz prächtig aus geschliffenem Granit hergestellt; dem Mittelalter ist jedoch diese Geschicklichkeit ganz abhanden gekommen, und in den Ländern, wo einzig und allein

Fig. 9.



Fachwerkhaus in Braunschweig.

Granit als Baustein verwendet werden konnte, sehen wir deshalb die Monumente plump und schwer, mit spärlicher, immer sehr roher Ornamentik ausgestattet. Dasselbe gilt vom Basalt und Porphyr, den wohl noch die Alten zu bearbeiten verstanden, mit

dem aber die christlichen Baumeister nichts anzufangen wussten. Sind diese Bausteine zu hart, so ist der Tuff und Trachyt zu wenig dauerhaft und zu einer feinen Durchführung der Ornamentik nicht geeignet.

Brauchbar ist dagegen der Sandstein, der in Deutschland wie in Frankreich am häufigsten Verwendung gefunden hat. Die schöne mit der Zeit ins Graue spielende Farbe, oder der warme rothe Ton des Steines, der zumal am Oberrhein (Basel, Strassburg, Speier, Worms, Mainz, Heidelberg) benutzt wurde, gibt dem Gebäude ein gutes Ansehen. Dazu ist dies Material verhältnismäßig leicht zu bearbeiten, lässt eine ziemlich detaillierte Durchführung der Ornamentik zu und hat sich meistentheils Jahrhunderte hindurch gut gehalten und somit bewährt.

Eine noch feinere Durchbildung des Details gestattet der Kalkstein, dessen edelste Art, der Marmor, das schönste Material liefert, welches ein Baumeister sich nur wünschen kann. Die Bildsamkeit desselben, die schöne und mannigfaltige Färbung, alles dies trägt dazu bei, den Marmor als den idealsten Baustein erscheinen zu lassen. Diesseits der Alpen ist er nur selten zur Anwendung gekommen, da die Brüche nicht vermochten, größere Mengen zu liefern und der Transport aus Italien zu große Kosten verursacht hätte. In Italien aber war man imstande ganze Dombauten, wie z. B. den der Mailänder Kathedrale aus Marmor herzustellen.

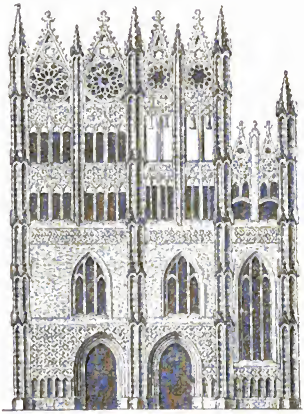
Wo ein guter Baustein beschafft werden konnte, da hat man monumentale Bauten während des Mittelalters immer aus Schnittsteinen ausgeführt, und je bildsamer der Stein ist, desto reicher und schöner ist auch die Ornamentik durchgebildet. Die Gegenden, welche über solche gute Baumaterialien zu verfügen haben, zeichnen sich deshalb auch meist durch die Schönheit ihrer Monumente aus. Wenn es sich darum handelte, einen Prachtbau zu errichten, so ließ man wohl auch aus weiter Ferne das Material kommen; die Mönche von St. Truyen bei Mastricht wollten im 12. Jahrhundert ihre Kirche neu erbauen, kauften am Oberrhein die Säulen, wahrscheinlich schon zugehauen an, ließen sie dann von Worms aus den Rhein hinab bis Köln verschiffen und von Köln aus zu Lande nach ihrem Kloster schaffen. Die Mönche von Monte-Cassino kauften in Rom die Bausteine, ließen sie da zu Capitellen, Basen, Säulenschäften bearbeiten, dann den Tiber hinab bis Ostia bringen und von dort gleichfalls zu Schiff nach der Mündung des Garigliano transportieren; den Garigliano fuhren sie hinauf bis in die Nähe von St. Germano, und von da wurden die Steine nach Monte-Cassino mit Wagen befördert. Das war sehr umständlich und vor allem sehr kostspielig.

Die Langsamkeit des Transportes, die grösstentheils durch die Beschaffenheit der Wege veranlasst wurde, vertheuerte immer den Preis des Baumaterials ganz bedeutend. Viollet-le-Duc nimmt an, dass es mindestens ums Doppelte theurer sich stellte, als das heute gebrauchte. Der Chronist des 15. Jahrhunderts, Thomas Ebendorffer, berichtet, dass 1407 der für die Stephanskirche zu Wien verwendete behauene Stein einen Ducaten oder einen ungarischen Gulden, nach heutigem Gelde wenigstens 50—60 Mark kostete. Mussten nun gar die Bausteine aus weiter Ferne herbeigeholt werden, dann steigerten sich die Kosten um ein bedeutendes. Nicht jeder Bauherr war so glücklich wie der Bischof Gerhard von Cambray, der 1023, als er die Marienkirche errichten wollte, ganz in der Nähe einen Steinbruch auffand, während früher die Materialien 30 Meilen weit hergeschafft werden mussten. Da also der Stein an und für sich einen hohen Wert repräsentierte, die Handarbeit aber während des Mittelalters in sehr geringem Preise stand, so lag es nahe, dass man keine Mühe scheute, dem so theuren Material eine möglichst schöne Form zu geben. Wir würden schon deshalb mit den mittelalterlichen Architekten nicht concurrieren können, weil bei uns das Verhältnis gerade ein umgekehrtes ist: das Material ist relativ billig, dagegen die Handarbeit unendlich theuer. Wer daher weder das Geld besaß, dass er diese Kosten nicht zu scheuen brauchte, das Material von weither kommen zu lassen, und wer nicht erwarten durfte, dass seinetwegen ein Wunder sich ereignete, wie dies bei dem eben genannten Bischof der Fall war, der musste sich mit einem billigeren, wenn auch weniger guten Baumaterial zufrieden geben, wie dies ja heutzutage noch immer geschieht: man nimmt statt des theuren Schnittsteines den beinahe überall zu erlangenden Backstein, den Ziegel.

Man kann nun in der Weise vorgehen, dass man das schmucklose Mauerwerk aus Backstein herstellt, die Zieraten dagegen aus Stein fertigt. Jedenfalls wird dann an Schnittstein bedeutend erspart. Indessen diese Art von Architektur, die oft genug angewendet wurde und noch benutzt wird, hat einen nicht angenehmen Zwittercharakter. Die originellste und schönste Bauform ist immer mit einem einzigen bestimmten Material erzielt worden. Und so haben die Architekten es denn auch verstanden, aus dem Backstein ganz ausgezeichnete Denkmäler herzustellen. Der Steinmetz kann allerdings den Steinen nicht durch Behauen eine beliebige Gestalt geben: will man Zieraten anbringen, so muss der bildsame Lehm in die passende Form gepresst werden; man muss für alle die Zwecke, die sich mit dem gewöhnlichen Ziegel nicht erreichen lassen, Formsteine anfertigen. Es werden also dieselben Formen bei einem

Bauwerk öfter wiederkehren, und wir werden vielleicht die Mannigfaltigkeit der Schnittsteinarchitektur vermissen, dass aber bei einiger Geschicklichkeit des Baumeisters diese Gefahr nicht hoch anzuschlagen ist, zeigen die Prachtarchitekturen von Filarete's Ospedale maggiore in Mailand, von Amadeo's kleinem Kreuzgang der Certosa zu Pavia. Auch die Backsteinarchitektur Norddeutschlands hat schöne Denkmäler aufzuweisen; einen eigenen Reiz erhalten dieselben noch dadurch, dass man die Einförmigkeit der Ziegelfarbe durch Anwendung

Fig. 10.



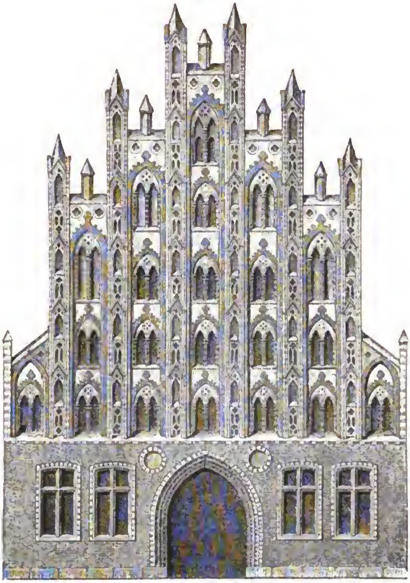
Theil der Façade der Katharinenkirche in Brandenburg a. d. Havel.
(Nach Rosengarten.)

farbig, grün, schwarz, weiß glasierter Backsteine zu beleben sucht. In den Städten der Altmark (Fig. 10), in Greifswald (Fig. 11) u. s. w. finden sich viele interessante Proben dieser polychrom gehaltenen Ziegelbaukunst. Wo man nicht die glasierten Ziegelsteine verwertete, hat man durch Abputzen von einzelnen Flächen der Façade einen zwar unscheinbaren, aber doch immerhin wirksamen Effect zu erzielen gewusst.

Wenn man nicht beabsichtigte, den Backstein zu zeigen und auf den Ziegelrohbau verzichtete, so ließ man die Façade mit Kalkputz decken. In diesem Falle fiel bei den Bauten des späteren Mittelalters

und der Renaissance nun der Malerei die Aufgabe zu, die glatte Fläche der Façade zu decorieren. Mit großer Geschicklichkeit verstanden es die Maler des 15. und 16. Jahrhunderts diesen Zweck zu erreichen, indem sie die Wand mit einer gemalten bunten Schein-

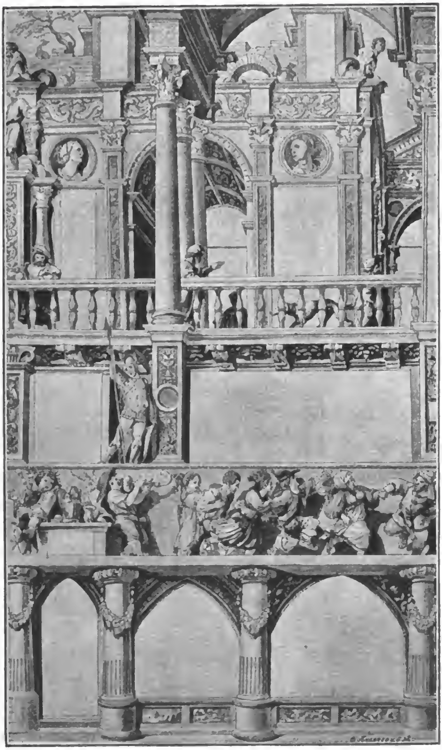
Fig. 11.



Haus in Greifswald.
(Nach Rosengarten.)

architektur bedeckten, später auch noch diese Architektur mit Figuren u. s. w. belebten (Fig. 12). Leider ist der größere Theil dieser Façadenmalereien zugrunde gegangen: aus dem 15. Jahrhundert haben sich noch bedeutende Reste am Rathhaus zu Breslau erhalten;

Fig. 12.



Hans Holbein d. J., Entwurf zu einem Theile der Wandmalerei des Hauses zum Tanz in Basel.

(Original: Berliner k. Kupferstichsammlung.)

aus dem 16. Jahrhundert sind bemalte Häuser in Augsburg, Basel, Schaffhausen (Haus zum Ritter. — Fig. 13), Verona (Piazza d'Erbe) u. s. w. zu finden. Meines Erachtens verdiente diese Art der Hausdecoration nicht minder als die Verzierungsweise der Sgraffito-

Fig. 13.



Haus zum Ritter in Schaffhausen.
(Gemalt von Tobias Stimmer 1570.)

Malerei wohl wieder von unseren Baumeistern angewendet zu werden. Dass sie, wenn gut ausgeführt, recht wohl haltbar ist, das zeigt z. B. ein schön polychrom verziertes Haus zu Zillis an der Via Mala, das leider jetzt (1885) schon halb abgetragen ist. (Taf. 1.) Wenn dies, beinahe drei

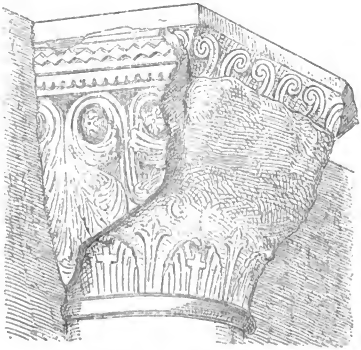
TAFEL I



BEMALTES HAUS (1590) IN ZILLIS.
(CANTON GRAUBÜNDTEN).

Jahrhunderte alt (gemalt von Hans Ardüser 1590), noch immer schön und frisch aussah, so muss doch die Façadenmalerei nicht so vergänglich sein, wie man immer annimmt. Jedenfalls ist eine solche Decoration bei weitem der Anwendung von Gipszieraten vorzuziehen. Man wird aber eher die Façadenmalereien des Mittelalters, wie die des 16. Jahrhunderts zurathe ziehen müssen. Schon die Entwürfe von Holbein, besonders der zu den Gemälden am Hertenstein'schen Hause zu Luzern, aber auch der der Façade des Hauses zum Tanz in Basel (Fig. 12) lassen die architektonische Gliederung nicht mehr recht zur Geltung kommen. Die neuen Versuche, die man beispielsweise in

Fig. 14.



Säulencapitell an der Kirche zu Drübeck.
(Nach Kugler.)

München angestellt hat, würden besser wirken, wären sie nicht so schwer und massiv componiert und in zu düsteren Farben ausgeführt.

Gips (plâtre) mit Sand vermischt, also Stuck, hat man während des ganzen Mittelalters zur Decoration von Innenräumen benutzt. Man hat Capitelle aus Stuck modelliert (Fig 14), Kamine, architektonische Ornamente, ja große Reliefs (in der Michaelskirche zu Hildesheim, in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt) aus diesem Material hergestellt. Die Renaissance-Architekten haben von dem Stuck einen noch ausgiebigeren Gebrauch gemacht; sie verwenden auch noch den aus Marmorstaub und Gips bereiteten Stucco lustro,

welcher sich beliebig färben lässt und nach dem Erhärten eine marmorgleiche Politur annimmt, somit zur wohlfeilen Erreichung eines malerischen Effectes sehr wohl geeignet erscheint. Wäre nicht die Schwierigkeit vorhanden, dass die Ausbesserung solcher Stuckornamente, wenn eine Beschädigung eingetreten, kaum leidlich auszuführen ist, so würde die Verwendung des Stucco lustro unbedingt anzuempfehlen sein. Etwas anderes ist es nun aber, ob man den Gips, den Stuck zur Decorierung von Innenräumen benutzt, oder ob man ihn zur Herstellung von Zieraten verwendet, die, an den Façaden angebracht, der Feuchtigkeit und dem Froste preisgegeben werden. Und das geschieht in unserer Zeit nur zu häufig. Eine Häuserfaçade soll sich recht vornehm und prächtig präsentieren, aber — ihre Ausführung soll wenig kosten. Es soll aussehen, als sei sie aus mächtigen Quadersteinen aufgebaut, und in den dick auf den Ziegelmauern aufgetragenen Kalkputz schneidet man die Fugen der nachzubildenden Quadern ein, gibt denselben die verschiedenste Gestalt, um so das echte Material, wenigstens für einige Jahre haltbar, nachzumachen. Das weit vortretende Kranzgesims wird aus Holz construiert, mit Gips bekleidet. Die Statuen, Reliefs, mit denen man die Façade verschönern will, aus Stein herzustellen, das würde zu viel kosten: aber Gips sieht ja beinahe ebenso gut aus; aus der Entfernung merkt man es ja kaum, ob echtes, ob schlechtes Material Verwendung fand, und so nimmt sich denn ein solches Gebäude, wenn es eben fertig geworden ist, gar nicht übel aus; der Besitzer aber wird wohl daran thun, nicht lange mit dem Verkauf zu warten, damit er nicht selbst von der trügerischen, vergänglichen Schönheit so vieler Schöpfungen moderner Architekten sich zu überzeugen hat. So lange man sich dessen nicht wieder bewusst wird, dass eine gute und dauerhafte Arbeit, sei es in der Kunst oder im Kunstgewerbe, nicht billig hergestellt werden kann, dass eine gute Leistung auch einen guten Lohn bedingt, dass die billige Ware immer mit der Zeit sich als die allerkostspieligste herausstellt, so lange wird es auch mit unseren Kunstzuständen nicht besser werden. Heute soll alles großartig aussehen, aber es soll nicht viel kosten, und so greift man überall zu Surrogaten: statt der Quadern nimmt man den Putz der Ziegel, statt der Steinsculpturen Gipsfiguren, statt geschnitzter Boiserien braucht man Steinpappe, die Bronze wird durch bronziertes Zink ersetzt, kurz man will für wenig Geld etwas möglichst prunkvoll Aussehendes. Gute Kunstwerke aber sind nie wohlfeil, und wer nicht in der Lage ist, Kostbarkeiten sich anzuschaffen, sollte sich lieber mit Bescheidenerem begnügen, als versuchen, mit solchen und anderen Surrogaten sich und anderen Leuten Sand in die Augen zu streuen.

Für das Gedeihen der modernen Kunst würde es nur wünschenswert sein, wenn das Publicum selbst bald hierüber zur Einsicht käme.

Zum Verständnis der Bauwerke ist dann noch eine Kenntnis der

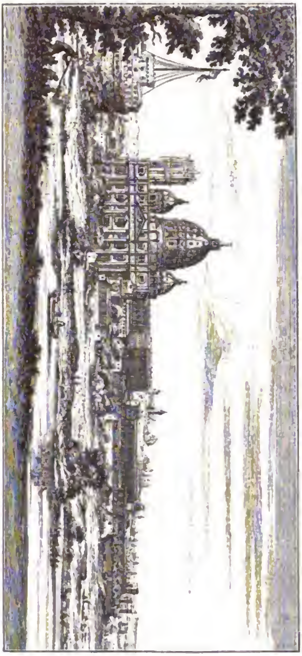
C. Bauconstruction

erforderlich. Unter Construction versteht man das kunstgerechte Zusammenfügen der Baumaterialien zu einem bestimmten Zwecke. Jede Kunstepoche hat ihre eigenen charakteristischen Constructionen; sie kennen zu lernen muss der Kunsthistoriker sich angelegen sein lassen. Für unsere Zwecke genügen einige Andeutungen.

Wenn der Plan beendet, die ersten Materialien angefahren sind, so wird der Grundriss des Gebäudes auf dem Bauplatze selbst, jetzt aber in wirklicher Größe, abgesteckt, und der Bau beginnt mit der Legung des Fundamentes. Wo eine Mauer zu stehen kommt, wird das Erdreich ausgehoben, und in diesen Graben werden die Substructionen, die Fundamente gelegt, von deren allerdings nicht sichtbaren Tüchtigkeit das Bestehen und die Dauer des Gebäudes durchaus abhängig ist. Früher schon hat man Grund und Boden der Bauplätze untersucht und sich durch Bohrungen überzeugt, ob ein guter Grund sich findet, auf dem das Gebäude errichtet werden kann, ohne der Gefahr des Einsinkens ausgesetzt zu sein, also Fels, gewachsener Boden, oder eine starke Schicht grobkörnigen Sandes, der, entgegengesetzt dem Bibelwort, einen sehr guten Baugrund bietet, oder ob aufgeschwemmter Boden, Letten oder gar Morast angetroffen wird. Ist der Grund gut und in mäßiger Tiefe zu erreichen, so wird der Graben so weit ausgehoben und das erste Mauerwerk unmittelbar auf den Grund aufgesetzt; ist er dagegen schlecht oder liegen die haltbaren Bodenschichten tiefer, so müssen künstliche Mittel, Pfahlroste u. s. w. angewendet werden, die dann die Fundamente zu tragen haben. Während des Mittelalters war die Theorie üblich, die Fundamentmauern möglichst tief zu bauen; heute legt man mit Recht auf ihre Breite ein größeres Gewicht, als auf die Tiefe. Die sachverständige Ausführung der Substruction seitens der mittelalterlichen Baumeister lässt überhaupt recht viel zu wünschen übrig. Hatte der uns unbekannte Architekt des Domes zu Speyer die Fundamente so wenig tief gelegt, dass bei einem Hochwasser der Rhein sie unterspülte und dadurch das ganze Bauwerk so lange gefährdete, bis endlich der Bischof Benno von Osnabrück durch Uferbauten den Übelständen abzuhelfen wusste, so zeigen die Fundamente der Pariser Kathedrale zwar eine Tiefe von 25 Fuß, aber in die Baugrube sind die Steinblöcke unbehauen hineingeschichtet, dann mit Kalk bedeckt worden, und auf so unsicherer

Grundlage hat man das Mauerwerk dann begonnen. Dass bei so sorglosem Verfahren die auf derartige Fundamente gegründeten Bauten leicht Risse bekamen, sobald die Substructionen sich setzen (le tassement), ist natürlich. Wir lesen daher auch in den Chroniken

15. Fig.

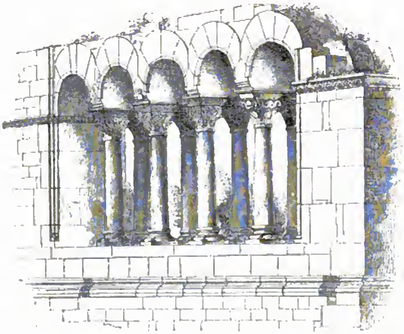


Veuë de l'Eglise Sainct Pierre et du Chasteau Sainct Ange.
(Französische Radierung aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts; verkleinert.)

und Annalen von zahlreichen Unglücksfällen, die sich bei Kirchenbauten ereignet haben, von Einstürzen ganzer Gebäude u. s. w. Es ist eine durchaus unbegründete Meinung, dass die Bauwerke des Mittelalters besser ausgeführt seien, als die in neuerer Zeit errichteten; die Monumente allerdings, welche vier- bis siebenhundert Jahre hin-

durch sich als stabil bewährt haben, sind ausnahmslos gut gebaut; die schlecht ausgeführten Bauten sind längst zugrunde gegangen. Aber auch in späterer Zeit sind manche Nachlässigkeiten bei der Legung der Fundamente geschichtlich überliefert; zumal nahmen es die Künstler, welche nicht selbst praktische Architekten waren, mit dieser so hochwichtigen Frage sehr leicht. Schon Lorenzo Bernini hatte den von ihm aufgebauten Glockenthurm der Peterskirche (Fig. 15) um 1644 wieder abtragen müssen, weil sich gefährliche Risse zeigten, und 1706 war Andreas Schlüter genöthigt, den Münzthurm

Fig. 16.



Arkade des Palastes zu Gelnhausen.
(Nach Fergusson.)

des Berliner Schlosses, dessen ungenügende Fundamente die Last nicht zu tragen vermochten, abzubrechen.

Auf Grund der Fundamente werden nun die Mauern selbst aufgeführt. Die Art und Weise, wie die Bausteine zu einer haltbaren Mauermasse zusammengefügt werden, heißt der Verband. Das immer festgehaltene Princip ist, dass in zwei aufeinanderfolgenden Schichten die Steine so geordnet sein müssen, dass nicht Fuge auf Fuge trifft. Die Dicke der Mauer, die Mauerstärke, ist in den mittelalterlichen Bauwerken nicht immer durchaus massiv hergestellt worden; öfter hat man sich auch begnügt, nur die äußere Schale derselben aufzuführen, das Innere dagegen mit Bauschutt auszufüllen.

Fenster und Thüren werden nach oben in der verschiedensten Form geschlossen: durch einen geraden wagrechten Sturz, durch Rundbogen (halbkreisförmige Bogen), Spitzbogen, die aus zwei Kreissegmenten zusammengesetzt werden, und deren Spielarten die Kielbogen, Tudorbogen u. s. w. sind, durch Flachbogen etc. Sind zwei bis drei Fenster dicht aneinandergerückt, nur durch Säulen oder Pfeiler geschieden, so nennen wir sie gekuppelt (Fig. 16); fortlaufende Bogenstellungen bezeichnen wir als Arcaden (Fig. 17), und wenn sie dicht an einer Mauer anliegen, nur zur Zier dienen, als Blendarcaden; Vertiefungen endlich, die in der Mauer ausgespart werden, nennt man Nischen.

Fig. 17.

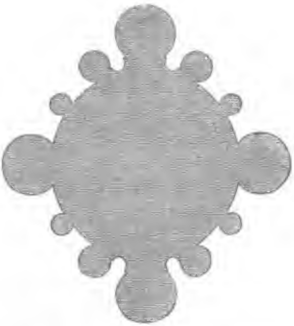


Klosterhof von San Paolo fuori le mura bei Rom.
(Nach Rosengarten.)

Statt der vollen Mauer finden wir zum Tragen größerer Mauermassen oft Säulen oder Pfeiler verwendet. Eine Säule ist ein runder Pfeiler, der unten, wo er auf die Erde aufstößt, meist mit einem Gesims und einer Sockelplatte abgeschlossen ist (der Basis) — meist, denn die dorische Säule hat keine Basis — und auf seinem oberen Ende einen sculpierten Aufsatz, das Capitell, trägt, welches den Übergang vom runden Schaft zum aufliegenden Steinbalken (dem Architrav) oder zum Bogen vermittelt. Die Schäfte der griechischen und römischen Säulen verjüngen sich, d. h. ihr unterer Durchmesser ist stärker als der obere, sie gleichen jedoch nicht abgestumpften Kegeln, weil die Verjüngung nicht geradlinig durchgeführt wird,

sondern im Durchschnitt der Säule sich eine leise convexe Curve, die sogenannte Anschwellung (Entasis), zeigt. Die mittelalterlichen Baumeister haben auf die Feinheiten verzichtet: sie bilden ihre Säulenschäfte einfach cylindrisch; die Renaissance-Architekten dagegen beeifern sich auch in dieser Hinsicht, das Beispiel und die Anweisung der Alten zu befolgen. — Tritt eine Säule nur zur Hälfte aus der Mauermasse hervor, so wird sie Halbsäule genannt. Pfeiler, an die Halbsäulen, ja vollrunde Säulen angelehnt sind, heissen Säulenbündel (Fig. 18); viereckige Pfeiler endlich, die wenig aus der Mauermasse hervorspringen und mit Capitell und Basis verziert sind, werden Pilaster genannt.

Fig. 18.



Dom zu Köln. Profil der Hauptpfeiler des Chors.
(Nach Kugler.)

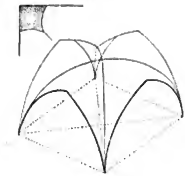
Zur Bedeckung der Innenräume verwendet man entweder Holzconstructionen — die flache Balkendecke, das offene Gespärr etc. — oder Steindecken und Gewölbe. Gewölbe sind aus Stein construierte Decken, deren Herstellung durch Zusammenfügung von concentrisch nach einem oder mehreren Mittelpunkten hin convergierend gestalteten Steinen erzielt wird.

Die Gewölbeconstruction haben die christlichen Baumeister von den Römern überkommen, aber eigenartig und mit besonderem Geschick weitergebildet. Zuerst ahmen sie besonders das römische Tonnengewölbe nach, das einem hohlen Halbcylinder gleicht und zwischen zwei, der Achse des Cylinders parallel laufende Mauern

eingespannt ist. Die Steine, mit zwei Flächen nach dem Centrum des Halbkreises convergierend geschnitten, stützen sich gegenseitig, haben jedoch ihrer natürlichen Schwere wegen das Bestreben, sich aus dem Verband zu lösen, und dies gelingt ihnen auch, wenn die genannten Parallelmauern — die Widerlager — nicht stark genug sind. Das Tonnengewölbe übt also einen consequenten Druck (Schub) auf die Widerlager aus und sprengt dieselben auseinander, sobald sie nicht die gehörige Mächtigkeit haben. Zur Merowinger- und Karolingerzeit öfter angewendet, hat es den Einsturz so mancher Kirchen veranlasst.

Durchschneiden sich zwei Tonnengewölbe rechtwinklig, so können zwei Arten von Gewölbe entstehen: das Klostergewölbe und das Kreuzgewölbe. Letzteres, das für die Kunstgeschichte die meiste Bedeutung hat, besteht aus vier sphärischen Dreiecken,

Fig. 19.

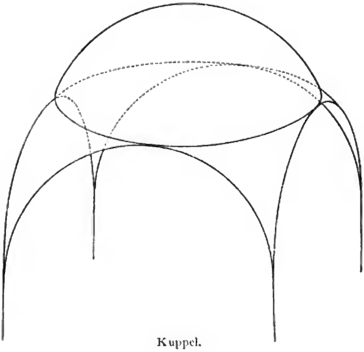


Kreuzgewölbe.

die an der nach innen vortretenden Kante (dem Grate) zusammengefügt sind (Fig. 19. Vergl. Fig. 27). Das Kreuzgewölbe bietet den Architekten den sehr großen Vortheil, dass es auf die Seitenwände gar keinen Schub ausübt, ihn vielmehr nur in den Ecken des Vierecks, über welches es ausgespannt ist, also den Diagonalen dieses Vierecks in der Richtung entsprechend, geltend macht. Werden diese Ecken durch starke Mauermassen (Strebepfeiler) gestützt, so können die Wände schwach sein, mit großen Fenstern durchbrochen werden, ohne dass die Stabilität des Gebäudes dadurch in Frage gestellt wird. Die Römer haben große Kreuzgewölbe oft nicht aus einzelnen zugehauenen Steinen construiert, sondern sie durch Guss aus dem vortrefflichen Cement der Puzzolanerde, vermischt mit Ziegel und Bimssteinbrocken, hergestellt. So das 67 Fuß im Quadrat große Gewölbe in den Thermen des Diocletian, welches später von Michelangelo bei der Herrichtung der Kirche Sta. Maria degli Angeli verwendet wurde.

Endlich übernahmen die Baumeister des Mittelalters von den Römern den Kuppelbau. Die *Kuppel* hat die Form eines hohlen Kugelsegments, einer Halbkugel oder einer Calotte. Vier Flächen der Steine convergieren nach dem Mittelpunkt der Kugel. Steht die Kuppel über einem runden Raume, so entwickelt sie sich aus demselben, ohne dass Übergänge erforderlich sind; ist sie dagegen über einem Quadrat oder Polygon construiert, so wird die Vermittlung des eckigen Raumes und der kreisrunden Kuppel durch kleine sphärische Dreiecke, die sogenannten *Zwickel* oder *Pendentifs*, herbeigeführt (Fig. 20). Die Römer haben Kuppeln auch aus Gusswerk hergestellt,

Fig. 20.



Kuppel.

zuweilen sogar, wie bei der Kirche Sta. Costanza zu Rom und bei S. Vitale zu Ravenna, sie auch aus ineinandergesteckten Töpfen construiert. Im Orient, bei den Byzantinern und später bei den Sarazenen, ist der Kuppelbau auch in den folgenden Jahrhunderten üblich geblieben; das Abendland aber hat von ihm nur sehr selten Gebrauch gemacht, so bei S. Marco zu Venedig, S. Antonio zu Padua, S. Front zu Périgueux u. s. w.; statt der Kuppel hat man meist das leichter zu construierende vieleckige Klostergewölbe gebraucht (z. B. im Münster zu Aachen). Erst durch die Renaissance-Architekten, besonders durch Bramante, wird der Kuppelbau in die abendländische Kirchenbaukunst eingeführt. Ist die Vermittlung so erfolgt, dass auf die Zwickel zunächst ein Hohlcylinder gesetzt ist und diesen dann erst die Kuppel bedeckt,

so nennen wir diesen cylindrischen Aufbau, der für die Beleuchtung der Kuppel von großer Bedeutung ist, den Tambour (vergl. Fig. 4, 5).

Einen wichtigen Fortschritt im Gewölbebau führten die Archi-

Fig. 21.

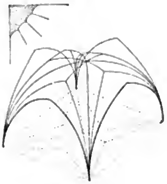


Innere Ansicht der ehemaligen Stiftskirche zu Münstermaifeld. (Nach Bock.)

tekten des nördlichen Frankreichs um die Mitte des 12. Jahrhunderts herbei, indem sie den gelungenen Versuch machten, die Grate der Kreuzgewölbe, die also der Richtung der Diagonalen des Grundrissvierecks folgen und gewöhnlich die Form von Halbkreisen haben, für

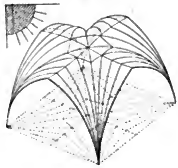
sich zu wölben, und zwar so, dass sie auf der vom Innern des Gebäudes sichtbaren Seite mit Profilierungen versehen waren, nach oben hin jedoch einen Falz zeigten, in den jene schon oben geschilderten Dreiecksfelder des Kreuzgewölbes, die Kappen, eingespannt waren (Fig. 21). Durch diese Anordnung erhält das Gewölbe eine größere Elasticität; wie aber die Baumeister jener Epoche es immer meisterhaft verstanden, dem praktisch Nothwendigen eine angemessene schöne Form zu geben, so wurden auch die vorhandenen Rippen, die auf die vorspringenden Säulen und Halbsäulen (Dienste) der Säulenbündel

Fig. 22.



Sterngewölbe.

Fig. 23.



Fächergewölbe.

Fig. 24.

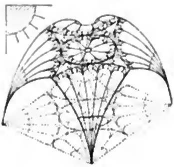


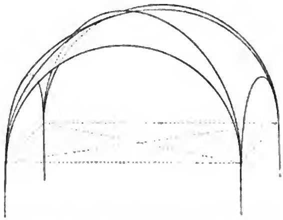
Fig. 25.



sich stützen und in ihrem Durchschneidungspunkte durch den reich geschmückten Schlussstein zusammengefasst sind, ein wesentlicher Schmuck der später gothisch genannten Architekturform. Erschienen die dreieckigen Kappen des Gewölbes zu groß, dass man glaubte, ihnen noch eine besondere Unterstützung gewähren zu müssen, oder wollte man die einförmige Fläche noch mehr beleben, so zerlegte man ein solches Dreiecksfeld nochmals in drei Theile, setzte in den Schwerpunkt den Schlussstein und ließ zu ihm von allen drei Ecken sich die Rippen hinaufwölben. So entsteht das Sterngewölbe (Fig. 22). Da man diese Dreitheilung nun aber immer noch weiter fortsetzen kann, so ist

es leicht, sehr reichwirkende Gewölbeformen, z. B. das Fächergewölbe, herzustellen (Fig. 23, 24, 25). Die Baumeister des 15. Jahrhunderts haben aber die Rippen solcher complicierter Ziergewölbe oft nur aus Stuck angesetzt. Ein Kreuzgewölbe über einen quadratischen Raum zu spannen, bereitete keine Schwierigkeiten; diese zeigten sich aber sofort, sobald es sich darum handelte, einen oblongen Raum mit einem solchen Gewölbe zu überdecken. Die vier Halbkreisbogen, mit denen das Kreuzgewölbe an den Umfassungsmauern ansetzte (die Scheibenbogen), waren halbkreisförmig gebildet; in diesem Falle aber war der Halbkreis an der Langseite um ein beträchtliches höher als der an der Schmalseite, und dadurch erhielt das Gewölbe nicht nur eine hässliche Gestalt (Fig. 26), sondern es war auch nicht leicht dauerhaft herzustellen. Man hatte sich deshalb genöthigt gesehen, da die Seiten-

Fig. 26.



Rundbogiges Kreuzgewölbe über oblongem Raum.

schiffe der Kirche ungefähr halb so breit waren als die Mittelschiffe, einem Kreuzgewölbe des letzteren entsprechend zwei in den Abseiten anzubringen, und dies hatte die Nothwendigkeit zur Folge, zwischen den Schiffspfeilern, welche jene grossen Gewölbe und ihre Gurtbogen zu tragen hatten, noch immer einen kleinen einzuschalten, der die Gewölbe und Gurtbogen der kleinen Gewölbe zu stützen bestimmt war (z. B. die Dome zu Speyer [Fig. 27], zu Mainz u. s. w.). Da es jedoch möglich ist, über einer bestimmten Grundlinie Spitzbogen, d. h. aus zwei Kreissegmenten gebildete Bogen, von ganz beliebiger Höhe zu construieren, so gewährte die Anwendung des **Spitzbogens** den Architekten ein erwünschtes Mittel, diese bauliche Schwierigkeit zu lösen (Fig. 28). Derselbe bot nebenher manche constructive Vortheile, war zur Überdeckung von Thüren und Fenstern gut zu brauchen, da er mehr Licht gewährte als der Rundbogen, und so

wurde er in das neue Bausystem aufgenommen, ohne aber irgendwie ein charakteristisches Merkmal desselben zu bilden. Der Schwerpunkt des gothischen Baustils liegt vielmehr immer in seinem eigenthümlichen Gewölbebau. Mit den Rippengewölben konnte man nun jeden beliebigen Raum überwölben: es galt nur den Schwerpunkt des regelmäßigen oder unregelmäßigen Polygons u. s. w. der Grundfläche zu ermitteln; an diese Stelle kam im Gewölbe der Schlussstein,

Fig. 27.

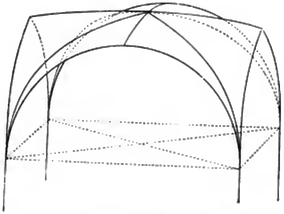


Innere Ansicht des Domes zu Speyer vor seiner gegenwärtigen Ausmalung. (Nach Kugler.)

zu dem dann von den Ecken her die Rippen emporstiegen (Fig. 29). Die Einwölbung der romanischen halbrunden Altarnischen, der Absiden, mit einem halben Kuppelgewölbe war immer mit Schwierigkeiten verbunden gewesen; man hatte im Abendlande die Technik gerade dieser Gewölbeart wenig geübt, und so benutzte man denn sehr bald die Vortheile, welche das gothische Rippengewölbe bot, und vertauschte jenes Halbrund der romanischen Chornische mit

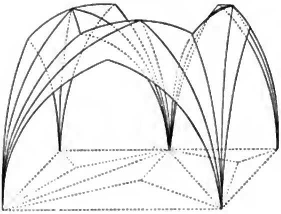
einem Halbpolygon (Fig. 30), dessen Wölbung nun durchaus keine Schwierigkeiten mehr darbot. Wie schon dargelegt wurde, erfordert das Kreuzgewölbe nur an seinen Ecken die stützenden Mauermassen, während die Zwischenmauern nicht in dem Grade mehr wie früher

Fig. 28.



Spitzbogiges Kreuzgewölbe über oblongem Raum.

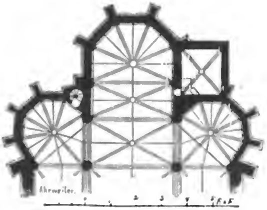
Fig. 29.



Springendes Gewölbe.

für die Haltbarkeit des Gebäudes nothwendig waren. Man konnte sie also mit großen Fenstern durchbrechen, und dadurch erhielt die gothische Kirche eine Fülle von Licht und wurde freundlicher als die romanischen Bauten, zumal die der älteren Zeit. Die Strebe-

Fig. 30.



Grundriss des Chores in der Stadtkirche zu Ahrweiler.
(Nach Kugler.)

pfeiler, die künstlerisch durchzubilden und zu gestalten die Baumeister nicht versäumten, trugen dazu bei, das Äußere zu beleben und vermittelst der durch sie betonten Verticalgliederung den Eindruck der Höhe des Baudenkmals noch zu verstärken. Besonders

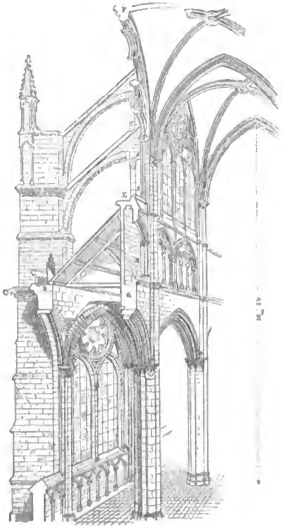
reich gestaltete sich das Äußere eines Kirchenbaues, wenn Strebebogen zur Anwendung kamen, Bogen, die, einerseits an die Gewölbe des Mittelschiffs, andererseits an die hoch emporsteigenden Strebepfeiler des Seitenschiffs angelehnt (Fig. 31 und 32), den Zweck hatten, als Widerlager jener Mittelschiffsgewölbe zu dienen. Dieselben

Fig. 31.



Strebebogen an der Kathedrale zu Chartres.
(Nach Fergusson.)

Fig. 32.



Strebebogen der Kathedrale von Amiens.
(Nach Viollet-le-Duc.)

durch besondere Strebepfeiler zu stützen war schon aus dem Grunde unthunlich, weil diese in den Seitenschiffen einen zu großen Raum in Anspruch genommen hätten. So hat die gothische Baukunst gerade in der Behandlung der Gewölbe ihre höchsten Erfolge erzielt; sie ermöglichte, jedweden Raum in schicklicher, entsprechender und schöner Weise zu überwölben, und wenn auch gegen die Gestaltung

der Außenseiten gothischer Kirchen mit Recht mancher Einwand erhoben werden kann, so wird es doch unbestritten bleiben, dass die Innenräume, zumal der Kirchen, gerade von den gothischen Architekten mit hervorragender Meisterschaft angelegt und durchgebildet worden sind.

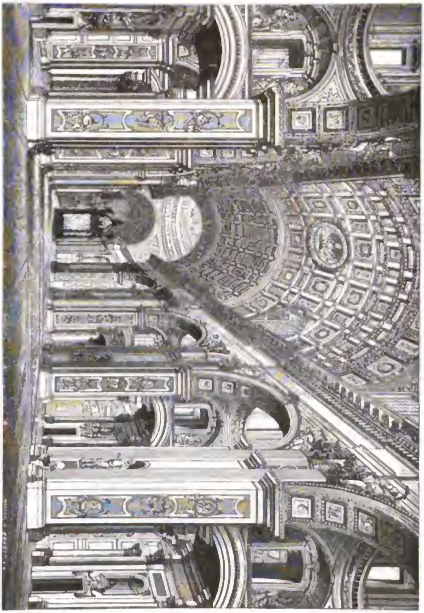


Fig. 33.

Innere Ansicht der Peterskirche zu Rom.

Man mag nun die Tüchtigkeit und das Verdienst der Renaissance-Architekten noch so hoch anschlagen: in der technischen Durchbildung sind ihnen die Meister der gothischen Bauten weit überlegen, zumal in der Geschicklichkeit, den Gewölbbau zu benutzen. Die Italiener des 15. und 16. Jahrhunderts beachten gar nicht die

Fortschritte, welche die Baukunst gerade in dieser Hinsicht gemacht; da sie die Nachahmung der römischen Monumente als einzige Richtschnur anerkennen, verwenden sie auch nur die von den Römern

Fig. 34.

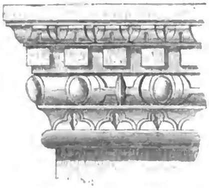


Loggia in der Villa Farnesina.

benutzten Gewölbe: die Kuppel, das Tonnengewölbe (Fig. 33), das Kreuzgewölbe. Wieder werden kolossale Mauermassen als Widerlager erforderlich; wo man sich dazu entschließt, Strebepfeiler zu verwenden, werden dieselben ins Innere der Kirche hineingezogen,

um die Einheit der classischen Façade nicht zu stören. Besonderer Beliebtheit erfreute sich das flache Tonnen-(Spiegel-)Gewölbe, weil es vorzüglich geeignet war, mit Deckengemälden geschmückt zu werden (Sixtinische Capelle, Loggia der Villa Farnesina zu Rom [Fig. 34] u. s. w.). Sind die Fenster der so eingewölbten Räume so hoch, dass sie noch in das Gewölbe selbst einschneiden, so werden sie mit besonderen dreieckigen Stichkappen (Lünetten) überwölbt und diese nun mit dem Hauptgewölbe verbunden. Die Kuppeln werden meist doppelt gewölbt, so dass in der äußeren Schutzkuppel die Fenster sich befinden (Fig. 4); oft trägt sie noch einen kleinen Tambour mit Kuppel, und durch diesen Aufbau, die Laterne, strömt wiederum Licht in den Bau hinein, welches dann mit dem Lichte der Schutzkuppel zusammen durch eine im Scheitel der inneren Kuppel angebrachte Öffnung in diese hineinfällt (Fig. 5).

Fig. 35.



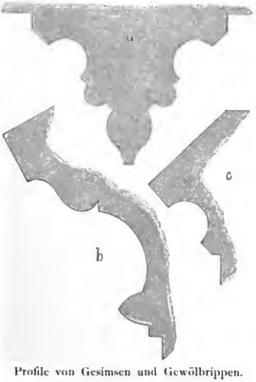
Dom zu Speyer, Kranzgesims am Querschiff.
(Nach Kugler.)

In dem Grundriss werden die Gewölbe in der Art eingezeichnet, dass zwei an den gegenüberliegenden Seiten eines viereckigen Raumes punktierte Bogenlinien, Halbkreise u. s. w., ein Tonnengewölbe bezeichnen, ein einpunktierter Kreis die Kuppel: Kreuzgewölbe, Sterngewölbe u. s. w. werden durch Einzeichnung der Richtung ihrer Gewölbgrate angedeutet (Fig. 22 bis 25).

Es ist aber nicht ausreichend, ein Gebäude schön und ansprechend zu errichten; man muss auch für seine Dauer Sorge tragen, und dies geschieht besonders dadurch, dass man es gegen Feuchtigkeit schützt. Die Architekten des Mittelalters haben deshalb mit großer Geschicklichkeit für den schnellen Abfluss des Regens und des Schneewassers gesorgt. Damit die Feuchtigkeit nicht an den Mauern hinunterlaufe, sind die vorspringenden Gesimse angelegt, die, abgesehen von dieser praktischen Bedeutung, auch die

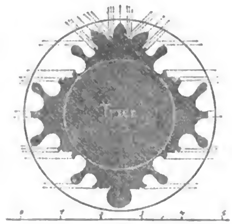
Aufgabe haben, die horizontale Gliederung des Gebäudes hervorzuheben. Die Gesimse der alten classischen Architektur sind durch weite Ausladung und daher treffliche Schattenwirkung, sowie durch weiche und anmuthige Formen ausgezeichnet; die romanischen und gothischen sind weniger fein durchgebildet (Fig. 35), die letzteren sogar mit geringer Ausladung, aber durch energische Unterschneidung ermangeln sie doch nicht der Wirkung (Fig. 36 b, c). Wir unterscheiden Fußgesimse, welche den Übergang des Unterbaues (der Plinthe) und der Mauer vermitteln; Gurtgesimse, die die Trennung der einzelnen Etagen zu markieren haben; Kranzgesimse endlich,

Fig. 36.



Profile von Gesimsen und Gewölbrippen. (Nach Rosengarten.)

Fig. 37.



Dienst-, Bogen- und Rippenprofile über den Säulen der Liebfrauenkirche zu Trier. (Nach Kugler.)

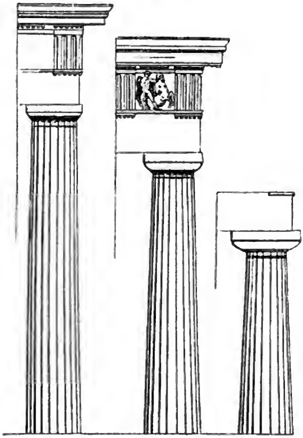
welche den Abschluss des Gebäudes nach oben bilden. Der senkrechte Durchschnitt des Gesimses (das Profil) lässt eine Gliederung im einzelnen genau erkennen (Fig. 36, 37).

Die Bedachung hat endlich den Zweck, Regen und Schnee möglichst schnell von dem Gebäude zu entfernen; je mehr ein Land Schneefällen ausgesetzt, desto steiler wird man die Neigung der Dächer anlegen, während in Gegenden, welche nur vom Regen getroffen werden, eine leichte Schräge genügt, das Wasser zum Abfluss zu bringen. Ist das Dach nur nach einer Seite hin geneigt, so heißt es Pultdach; sind zwei Flächen desselben geneigt und berühren sich

in der Firstlinie, so spricht man von einem Satteldach. So braucht man die Walmdächer, Mansardendächer, Zeltdächer u. s. w.

Von dem steilen Dache der gothischen Kirche floss das Regenwasser zunächst in eine geräumige Dachrinne, die, mit einer Balustrade versehen, auch vom angesammelten Schnee leicht gereinigt werden konnte. Von der Rinne strömt es dann an der Bedachung der Strebebogen hinab und wird an den Strebepfeilern durch vor-

Fig. 38.



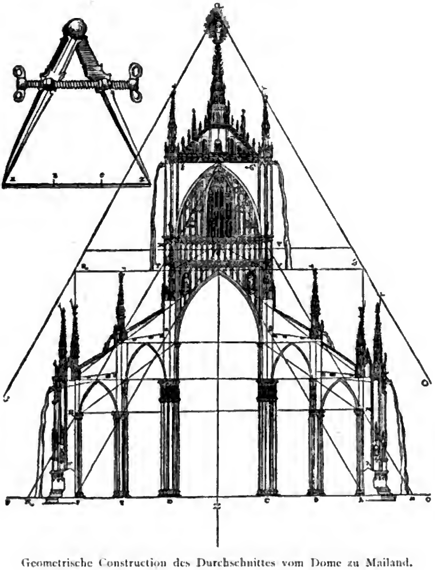
Tempel zu Delos. Parthenon zu Athen. Tempel zu Korinth.
(Nach Fergusson.)

stehende, mit humoristischem Bildwerk verzierte Wasserspeier weit von den Fundamenten des Gebäudes ausgegossen.

Bei den Abmessungen der Verhältnisse der Bautheile untereinander bedienten sich die Baumeister bestimmter Regeln. Vitruv hat uns die Zahlenproportionen mitgetheilt, nach denen die römischen Baumeister ihre Säulen, Gebälke, Gesimse construierten; doch scheint es einmal, nach den Denkmälern zu urtheilen (Fig. 38), für Griechenland einen so beschränkten Canon nicht gegeben zu haben, dann aber ist es auch immerhin glaublich, dass man durch geometrische

Construction, nicht durch Festhalten bloßer Maßzahlen, die Dimensionen der Gebäude und ihrer Bautheile ermittelt hat. Jedenfalls hat das Mittelalter solche geometrische Constructionen gehabt. Ob die Architekten der romanischen Periode sich ihrer bedienten, kann zweifelhaft sein, aber sicher wissen wir, dass die Baumeister des

Fig. 39.

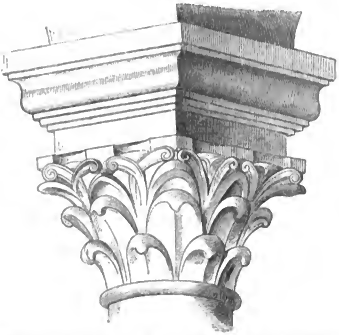


Geometrische Construction des Durchschnittes vom Dome zu Mailand.
(Nach Cesare Cesariano in Walter Ryff's Vitruv.)

gothischen Stiles von ihnen Gebrauch machten. Rühren auch die Aufzeichnungen solcher Constructionen, so weit sie uns wenigstens noch heute erhalten sind oder bekannt wurden, erst aus dem Ende des Mittelalters her, so werden wir doch aus ihnen weiter schließen können. Mir erscheint es ganz und gar nicht unglaublich, dass die Meister nicht nur auf diese Art Mauerstärken feststellten — das thun

ja die Maurer noch heute —, dass sie mit Zirkelschlägen die meisten Zieraten entwarfen, sondern dass sie auch, wenn gewisse Maße bestimmt waren, aus diesen den ganzen Bau in seinen Hauptdimensionen mit Hilfe von bestimmten geometrischen Figurencombinationen auszumitteln vermochten (Fig. 39). Es würde dies zugleich erklären, warum durchschnittlich die Maßverhältnisse der gothischen Kirchen gut und ansprechend sind, da wir dann wüssten, dass selbst unbedeutende Steinmetzen eben jenem von unbekannter Hand entworfenen Canon ihren Erfolg verdanken.

Fig. 40.



Säulencapitell der Krypta an der Schlosskirche zu Quedlinburg.
(Nach Kugler.)

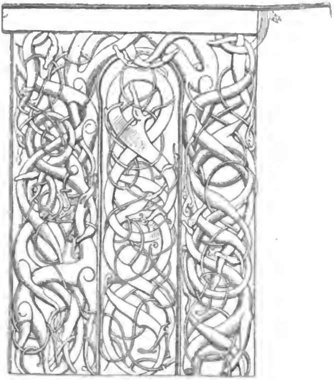
Um ein Bauwerk in seinen nothwendigen Bestandtheilen herzustellen, hatte der Meister der Construction bedurft; dasselbe künstlerisch auszuschmücken, ist Sache der

D. Ornamentik.

Wir verstehen unter Ornamentik den gesammten bildnerischen Schmuck eines architektonischen Werkes; ja streng genommen sind selbst die Gesimse mit ihren Profilierungen ihr schon beizuzählen. Diese Zieraten sind entweder durch Sculptur oder durch Malerei, oft durch beide gemeinsam hergestellt; ihre Motive entnehmen sie mit Vorliebe der Pflanzenwelt; seltener werden Thier- und Menschengestalten benutzt. Die römischen Baumeister hatten vielfach von dem

schon von den griechischen Künstlern verwendeten Akanthusblattwerk Gebrauch gemacht; die Architekten des romanischen Stiles suchten zunächst dasselbe ebenso wie die anderen römischen Ornamentformen nachzubilden (Fig. 40); je weniger ihnen jedoch diese Muster zur Nachahmung zugänglich waren, desto mehr sahen sie sich genöthigt, nur im allgemeinen jenen Formen zu folgen, für die Detailbildung vielmehr solche Vorbilder zu wählen, die ihnen leichter zur Hand waren. So entnehmen sie eine Menge Motive den nordischen Holzbauten (Fig. 41). Vor allem ist die Sitte, die Säulenschäfte mit

Fig. 41.



Portal der Kirche zu Urnes.
(Nach Kugler.)

tief eingeschnittenen Ornamenten, Zickzackmustern u. s. w. zu verzieren (Fig. 42), wohl diesem Einfluss zuzuschreiben, ebenso wie die beliebten Bandverzierungen vielleicht auf ehedem aus farbigen aufgenagelten Lederstreifen gebildete Zieraten zurückzuführen sind; die facettierten Nagelköpfe sind ja in den romanischen Ornamenten noch recht wohl zu erkennen. Neben diesen Entlehnungen aus einer altheimischen Holzarchitektur entnehmen dann die romanischen Baumeister der sie umgebenden Pflanzenwelt eine Menge Motive, durch die sie das fremdartige Akanthusblatt bald gänzlich verdrängen.

(Fig. 43.) Wie geschickt sie diese heimischen Pflanzen für ihre Ornamentik zu stilisieren verstanden, hat Viollet-le-Duc vortrefflich nachgewiesen. Diese Pflanzenornamentik ist am vorzüglichsten von den Meistern der gothischen Periode ausgebildet worden (Fig. 44), die

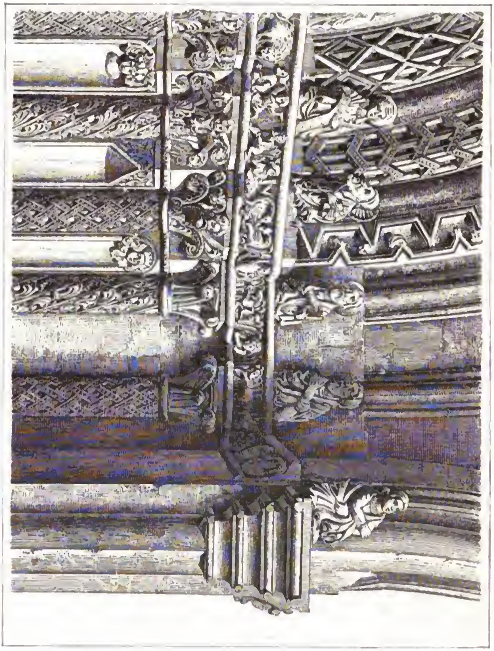


Fig. 42.

Portal der Stefanskirche zu Wien.
(Nach Mittheilungen der k. k. Central-Commission.)

dann noch die aus geometrischen Constructionen hervorgegangenen sogenannten Maßwerksverzierungen anzuwenden pflegen (Fig. 45). Die mittelalterliche Ornamentik bedient sich außerdem vielfach der Statuen und Reliefs, um dem Gebäude durch diesen Schmuck eine höhere künstlerische Weihe zu geben. Alle Ornamente mittel-

alterlicher Architektur ebenso wie die Statuen und Reliefs sind ursprünglich bemalt; sicher gilt dies von den im Innern des Gebäudes angewendeten Zieraten, wahrscheinlich aber hat man auch die an den Façaden benutzten nicht ohne Färbung gelassen. Spuren

Fig. 43.



Säulencapitell der Krypta an der Kirche zu Konradsburg.
(Nach Kugler.)

von Bemalung aus dem Ende des 15. Jahrhunderts finden sich noch an den Façaden der Rathhäuser zu Ulm und zu Breslau; der Namen der goldenen Pforte ist dem Portal des Domes zu Freiberg in

Fig. 44.

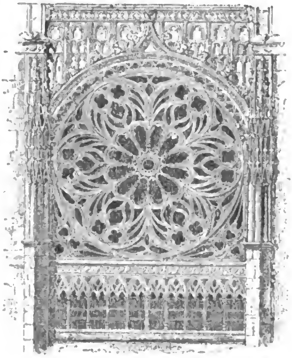


Ornament von Notre-Dame zu Paris.
(Nach Rosengarten.)

Sachsen wohl nur gegeben worden, weil ehedem ein Theil der Sculpturen wirklich vergoldet war; dann ist aber mit Sicherheit anzunehmen, dass auch die übrigen Partien des Portals bemalt waren. Das germanische Museum besitzt eine Zeichnung vom unteren Theile

der Westfaçade des Strassburger Münsters; allerdings rührt sie erst aus dem 16. Jahrhundert her, soll aber, wie eine handschriftliche Bemerkung zeigt, nach einer alten Vorlage copiert sein. Diese Zeichnung stellt uns die ganze Westfront des Domes bunt stilgemäß bemalt vor. Noch können wir nicht mit absoluter Sicherheit sagen, ob die Bauten des romanischen und gothischen Stiles außen bemalt waren — wenn man diesen Denkmälern einmal so viel Aufmerksamkeit zuwenden wird wie den Monumenten griechischer Architektur, dann wird auch diese Frage wohl entschieden werden —, unzweifel-

Fig. 45.



Fenster von St. Ouen zu Rouen.
(Nach Fergusson.)

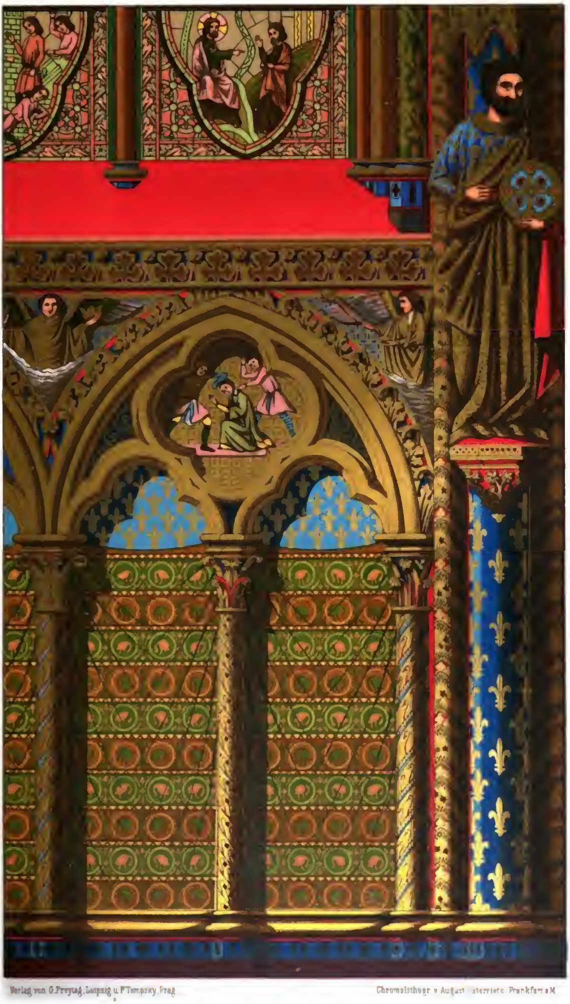
haft aber ist es, dass alle künstlerisch ausgeführten Bauwerke des Mittelalters im Innern des Farbenschmucks nicht entbehrten. Zahlreiche, mehr oder weniger gut erhaltene Überreste bürgen uns dafür (vergl. Tafel II). Diese Polychromie trägt dazu bei, die Detailformen schärfer hervorzuheben. So sind denn die Gliederungen der Gesimse und Profile mit ungebrochenen Farben belebt; die vortretenden Glieder sind gelb und roth, die zurücktretenden blau und grün gefärbt; die Vergoldung einzelner Theile trägt dazu bei, die etwa gefährdete Farbenharmonie wieder herzustellen (vergl. Tafel III). Und so prangt denn ein solches Gebäude vom Fußboden

Tafel II.



Verlag von G. Freytag Leipzig u. F. Tempsky Prag. Chromolithogr. v. August Osterrieth Frankfurt a. M.

Polychrome Decoration in S. Gereon zu Köln.
(Nach Gailhabaud.)



Verlag von G. Freytag, Leipzig u. F. Tempsky, Prag

Chromolithogr. v. August Osterrieth, Frankfurt a. M.

Farbige Decoration der Sainte-Chapelle zu Paris.
(Nach Ernest Bosc.)

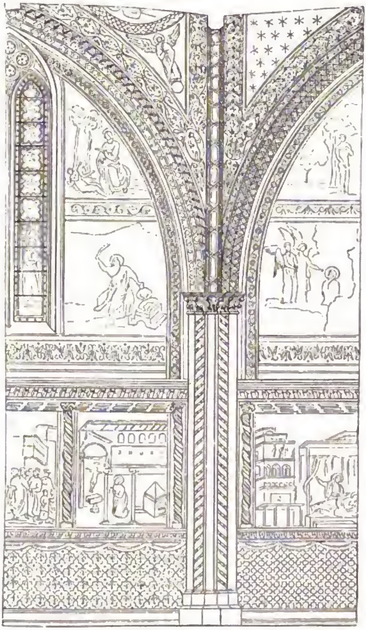
bis zum Schlussstein des Gewölbes im vollsten Farbenschmuck; die Pflanzenverzierungen haben ihre natürliche Färbung und heben sich von dem stumpfrothen Tone des Untergrundes klar und deutlich ab; alle Figuren sind bunt bemalt; die Flächen der Wände und der Gewölbe sind mit flach gehaltenen Gemälden verziert, und in diesen so reich und so entschieden gefärbten Rahmen sind dann die Glasgemälde eingesetzt, die nun natürlich ganz anders wirken, als wenn sie in einer modern weiß oder hellgrau getünchten Kirche verwendet sind (Fig. 46). Die Mehrzahl der Kirchen ist in den letzten Jahrhunderten ihrer Polychromie beraubt worden, und so hat sich das Publicum auch allmählich gewöhnt, die farbenreiche Decoration nicht mehr zu vermissen. Wer sich überzeugen will, wie schön trotz aller modernen Declamationen eine solche streng durchgeführte Bemalung wirkt, braucht nur in Köln die neu ausgeschmückte Kirche St. Maria in Capitolio, in Marburg den Chor der Elisabethkirche, in Nürnberg die Frauenkirche anzusehen.

Die Ornamentik tritt zuerst sparsam auf: es kostet den Meistern noch zu viel Mühe, sie auszuführen. Je mehr die technische Übung fortschreitet, desto reicher wird der Ornamentenschmuck, aber bei den romanischen Bauten des 11. und zum Theil noch des 12. Jahrhunderts sehen wir diese Verzierungen oft noch aufs Gerathewohl mit Willkür an passenden und unpassenden Stellen verwendet. Das Große, das Bedeutende der classischen Periode des gothischen Stils (13. Jahrhundert) ist, dass das Ornament genau der architektonischen Construction sich anschließt und nur den Zweck verfolgt, das constructiv Nöthige in möglichst schöne Form zu kleiden. Diese knappe, aber streng sachgemäße Verwendung des Ornaments wird schon im 14. Jahrhundert mehr und mehr aufgegeben; um eine möglichst prunkende Wirkung zu erzielen, wird der Reichthum der Verzierungen gehäuft; es tritt eine Überladung ein, die zumal in den spätgothischen Bauten Spaniens und auch Frankreichs so recht sichtbar ist. Auf diese Barockperiode folgt dann in Deutschland, besonders im Anfang des 16. Jahrhunderts, eine Zeit der trostlosesten Nüchternheit; phantasielose Meister quälen sich ab, noch etwas Originelles zu erfinden, aber die schöpferische Periode ist vorüber; der gothische Stil ist in das Stadium derselben Impotenz getreten wie der Zopfstil, der den Verfall der Renaissancekunst beendet.

Die italienischen Meister der Frührenaissance schließen sich allerdings den römischen Mustern an, sie entlehnen denselben aber nur das Grundthema, das sie nun mit einer außerordentlichen Schöpferkraft und Schöpferlust auf das geschickteste und reizvollste variieren. Wenn man ihnen einen Vorwurf machen darf, so kann

man ihnen nur das Zuviel verargen, dass sie nicht Maß gehalten haben: die Façade der Certosa bei Pavia zeigt eine geradezu erdrückende Fülle der schönsten und zierlichsten Ornamentik, die in

Fig. 46.



Verzierungsweise der Kirche San Francesco zu Asisi.
(Nach Rosengarten.)

dieser Masse gar nicht zur Geltung kommt, die aber trotz alledem von der künstlerischen Phantasie des Meisters das glänzendste Zeugnis ablegt. Für die Innenräume behält auch die Renaissance

zunächst noch die Polychromie bei, und Bauten, wie etwa die Libreria des Domes zu Siena, die Stanzen (vergl. Tafel IV) und Loggien Raffael's im Vatican, die Prunkgemächer im Palazzo Doria zu Genua,

Fig. 47.

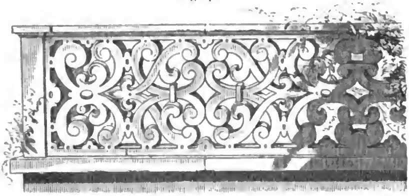


Badezimmer im Fuggerhause zu Augsburg (1570).
(Kunsthistorische Bilderbogen.)

in Deutschland das Badezimmer im Augsburger Fuggerhause (Fig. 47), zeigen, wie schön die farbige Decoration mit den bunten Wandmalereien ein harmonisches Ganzes zu bilden vermag.

Auf die Gestaltung der deutschen Renaissance-Ornamentik gewannen die Goldschmiede einen verhängnisvollen und verderblichen Einfluss. Sie verbreiteten durch den Kupferstich Erfindungen von Verzierungen, die wohl in Metall ausgeführt werden konnten, sich jedoch zur Übertragung in Stein oder Holz keineswegs eigneten. Phantastisch ausgeschnittene Blechstücke, an den Rändern aufgerollt, werden mit ähnlichen Zierstücken durchflochten, mit Nägeln aufgenietet, mit aufgelötheten Mascarons u. s. w. decoriert (Fig. 48, 49, 50) — das alles mag an einem Goldschmiedewerke allenfalls leidlich sich ausnehmen — und nicht einmal das ist immer der Fall —, aber aus Stein gehauen sieht es geradezu widersinnig aus. So schön und nachahmenswert die Ornamentik der italienischen Frührenaissance ist, so wenig sagt, trotz aller Vergötterung, die heute gerade der Formengebung der deutschen Renaissance gespendet wird, dieselbe

Fig. 48.



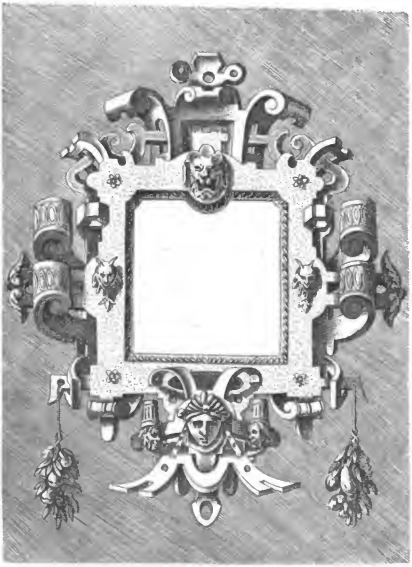
Geländer einer Terrasse in Stuttgart.
(Nach Lübke.)

dem besseren Geschmacke zu. Dieses Schönthun mit der deutschen Renaissance ist eine Modekrankheit, die hoffentlich in unserer schnelllebenden Zeit nicht gar zu lange Dauer haben wird.

Die phantasievolle Behandlung des Ornaments wird schon von den Meistern der Hochrenaissance eingeschränkt. Mehr und mehr begnügt man sich mit stricter Nachahmung römischer Vorbilder. Da diese so hoch gehaltenen Muster der Farbe ermangeln, oder dieselbe vielmehr im Laufe der Jahrhunderte verloren haben, so lässt man die Bemalung allmählich fallen, begnügt sich, mit farbigen Marmorarten, mit Stucco lustro, mit massenhaften Vergoldungen noch eine leidlich malerische Wirkung hervorzubringen (Fig. 51). Die Malerei hat Decken und Wände zu verzieren; aber sie findet nicht mehr den farbensatten Rahmen, in den sie ihre Schöpfungen einordnen kann. Gegen die einfarbigen Wände erscheinen die Gemälde oft wie Farben-

flecke. Unbekümmert um die architektonische Wirkung geht die Malerei vor und zerstört so die Harmonie des Gesammteffects. Die zum Schmuck verwendete Sculptur bleibt frostig, einmal, weil ihre Schöpfungen, Reminiscenzen antiker Kunstwerke, nicht mehr an-

Fig. 49.



Cartouche von Vredeman de Vries (1527—1604).
(Nach: Formenschatz der Renaissance.)

sprechen, dann aber auch, weil sie absolut farblos geboten werden. Im vorigen Jahrhundert hatte sich geradezu das Dogma ausgebildet, dass der Farbenschmuck an Sculpturwerken, aber nicht minder auch an Denkmalen der Baukunst absolut verwerflich sei, seine Anwendung nur in Zeiten der Barbarei oder des noch nicht geläuterten Kunst-

geschmacks stattgefunden habe. Demgemäß erlaubte man sich nur Weiß, höchstens dass man noch ein bescheidenes Goldrändchen gestattete. Gegen diese Einfarbigkeit tritt schon Schinkel auf: das Beispiel der Pompejanischen Architekturen hatte die Theoretiker doch allmählich belehrt, dass auch im Alterthum von der Farbe ein ganz ausgiebiger Gebrauch gemacht wurde. Sie trösteten sich damit, dass dann jedenfalls die Griechen so barbarische Mittel nicht angewendet; und als in Sicilien, später selbst in Athen die Beweise

Fig. 50.



Von einem Privathaus zu Nürnberg.
(Nach Lübke.)

für die ehemalige Polychromie der griechischen Bauwerke gefunden wurden, als die Anwendung der Farben auch für Denkmäler der Sculptur nachgewiesen werden konnte, da hat es einen langen und schweren Kampf gekostet, die Anhänger der alten Schule zu überzeugen und zu bekehren.

E. Baustile.

Über die verschiedenen Baustile, ihre Entstehung und Geschichte zu handeln, ist Sache der kunstgeschichtlichen Darstellung;

hier genügen einige kurze Andeutungen. Unter Baustil versteht man die charakteristische Form, welche in Anlage und Ornamentik in verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern den Denk-

Fig. 51.

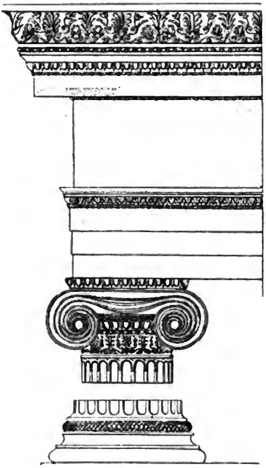


Barock-Ornament.
(Kunsthistorische Bilderbogen.)

mälern der Architektur eigenthümlich ist und deren Kenntnis uns instand setzt, Herkunft und Entstehungszeit des Monuments mit leidlicher Sicherheit zu bestimmen. Die Griechen haben zwei

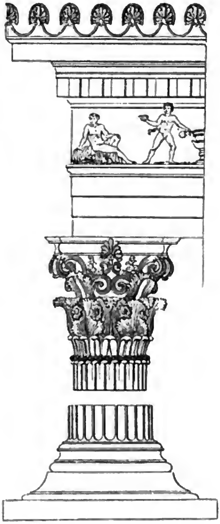
Baustile ausgebildet, den älteren dorischen und später (s. Fig. 38) den ionischen (Fig 52). Als Hauptrepräsentant jenes kann der Parthenon, als Beispiel dieses das Erechtheion auf der Burg zu Athen dienen. Im Gegensatz zu den anderen Stilformen verdrängt hier nicht eine die andere; vielmehr werden beide gleichzeitig, sogar an

Fig. 52.



Ionische Säule des Erechtheion zu Athen. (Nach Fergusson.)

Fig. 53.

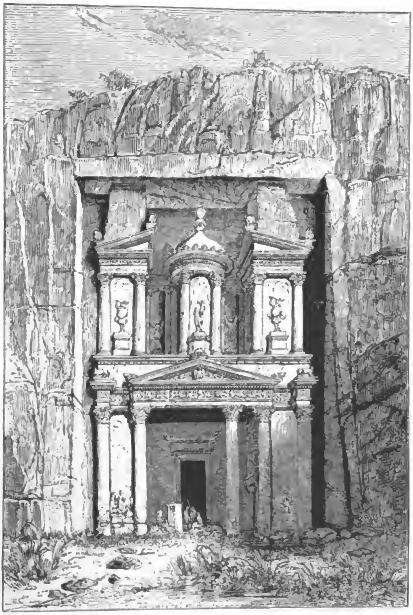


Säule vom choragischen Monument des Lysikrates. (Nach Fergusson.)

Einem Monumente (z. B. am Apollotempel zu Bassae), verwendet. Später wird noch die korinthische Säulenordnung ausgebildet (choragisches Monument des Lysikrates zu Athen), welche sich den schon vorhandenen Stilen anschließt (Fig. 53). Die Römer nehmen diese drei Stilgattungen an und benutzen dieselben, indem sie sie ihren Zwecken entsprechend umgestalten. Aus der dorischen Säulen-

ordnung bilden sie die sogenannte toscanische heraus; das schon an sich so reiche und prächtige korinthische Säulencapitell suchen sie durch Verschmelzung mit dem ionischen prunkvoller zu gestalten:

Fig. 54.



Felsgrab zu Petra.
(Nach James Fergusson.)

so entsteht die Compositaordnung. Die Gesimse erhalten eine größere Ausladung als die griechischen und werden mit Ornamenten selbst an den Theilen überdeckt, welche die Griechen mit gutem Grunde glatt gehalten hatten (Triumphbogen des Titus). Endlich

versuchen sie die Bogenarchitektur und den Gewölbebau mit den griechischen Säulenformen zu verbinden. Ist die römische Architektur von Anfang an bestrebt, auf eine pomphafte Wirkung hinzuarbeiten, so zeigen die Bauten der Spätzeit schon eine Formenwillkür, die an die Barockarchitektur des 17. Jahrhunderts erinnert (Diokletian's Palast zu Spalato, Monumente zu Palmyra, Heliopolis, Petra) (Fig. 54). Die Baumeister der christlichen Kirche überkommen die so veränderten spätrömischen Formenelemente und bilden dieselben mit immer größerer Unbeholfenheit nach (Fig. 55), verwenden, wenn die Gelegenheit vorhanden, auch gern fertige, den in Trümmern fallenden Tempeln entnommene Bautheile, indem sie dieselben gut und schlecht zusammensetzen, mit eigener Kunstarbeit verbinden und so etwa an die gleichzeitige Centonendichtung erinnern. Im Orient tritt die Ent-

Fig. 55.



Capitell zu Parenzo.
(Nach Fergusson.)

wickelung des Kuppelbaues als ein neues Formelement auf und gibt damit der byzantinischen Kunst ein eigenthümliches Gepräge (Hagia Sophia zu Constantinopel, Fig. 56, 57). Von dieser byzantinischen Architektur gehen dann die alte armenische und die jüngere russische Baukunst aus (Fig. 58), kurz, alle Formen derselben, die von den griechisch-katholischen Christen für ihre Kirchenbauten ausgebildet werden. Zugleich entlehnen die Muhammedaner den Byzantinern ihre Muster, die sie aber in eigenthümlich prächtiger Art für ihre Zwecke umgestalteten.

Die in der höheren Baukunst unerfahrenen Araber beriefen schon im 7. und 8. Jahrhundert unserer Zeitrechnung byzantinische Architekten, und diese sind es, welche die ältesten muhammedanischen Bauwerke in Damascus, Jerusalem etc. errichteten; ja noch bei dem Bau der Moschee von Córdova sollen Byzantiner beschäftigt

worden sein. Bald aber bildet sich eine eingeborene Architektenschule heraus; die schweren massigen Formen der byzantinischen Baukunst werden leichter, zarter, luftiger gestaltet. Die heiteren, reizenden, bunt bemalten Flachornamente, bald Pflanzenmotive nachahmend, bald aus geometrischen Combinationen gebildet, ersetzen die düsteren Figurenmosaiken und den feierlich wirkenden

Fig. 56.



Innere Ansicht der Sophienkirche zu Constantinopel.

Goldgrund der Byzantiner; höher steigen die Kuppeln, zum Theil aus Holz construiert, empor; zierliche Thürme, Minarets, tragen dazu bei, den Eindruck der Gebäude weniger plump erscheinen zu lassen. Längs der Nordküste des mittelländischen Meeres gelangt der Stil nach Spanien, wo als Meisterwerke die Moschee zu Córdova, dann spät, kurz vor dem Falle der saracenischen Herrschaft, der prächtige Palast Alhambra (Fig. 59) entstehen. In Persien bekommt dieser Baustil eine eigene Ausbildung. Die Kuppeln erheben sich hoch und werden

an ihrer Basis eingeschnürt, so dass sie die Form von Zwiebeln erhalten; bunt glasierte Ziegelplatten werden zur Verzierung des Innern wie des Äußern benutzt. Bis nach Indien bringen die Muhammedaner ihre Bauweise mit und schaffen da noch im 17. Jahrhundert Denk-

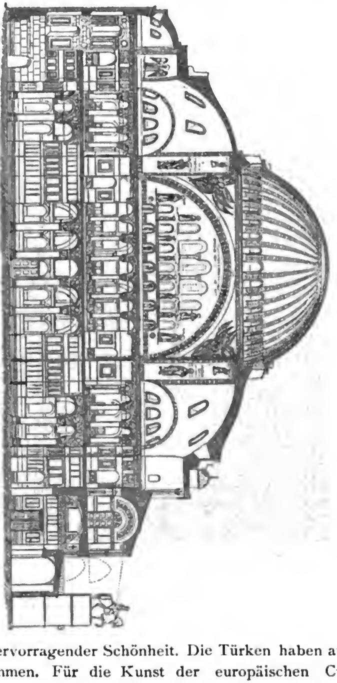


Fig. 57.

Durchschnitt der Kirche der Hagia Sophia zu Constantinopel. (Nach Fergusson.)

mäler von hervorragender Schönheit. Die Türken haben auch diesen Stil angenommen. Für die Kunst der europäischen Culturvölker ist jedoch diese saracenische Architektur von untergeordneter Bedeutung. Einige Formen derselben sind wohl im 13. Jahrhundert auch bei christlichen Bauten angewendet worden, Reminiscenzen aus dem heiligen Lande oder aus Sicilien, allein nachgeahmt wird sie

erst in unserem Jahrhundert, nachdem Napoleons Zug nach Ägypten wohl die Aufmerksamkeit der Künstler auf diese interessanten Denkmäler gelenkt hatte.

Fig. 58.



Kirche Wassili Blagennoi zu Moskau.

Schlichter sind die Denkmäler der ältesten christlichen Periode im Abendlande beschaffen (San Paolo fuori le Mura bei Rom, Fig. 60). Wir bezeichnen sie gewöhnlich mit dem Namen altchristliche Monumente. Neben diesem altchristlichen Basiliken-

baustil wird in Italien, speciell in Ravenna, auch die byzantinische Kunstweise gepflegt. Von Italien werden beide Formen nach den diesseits der Alpen gelegenen Ländern gebracht. Die Marienkirche (der Dom), von Karl dem Großen in Aachen erbaut, ist nach byzantinischen (Ravennatischen) Vorbildern entworfen. Doch ist der Byzantinismus nicht von hervorragender Bedeutung für die Fortentwickelung der abendländischen Kunst; diese knüpft vielmehr an den altchristlichen Basilikentypus an und entwickelt denselben

Fig. 59.



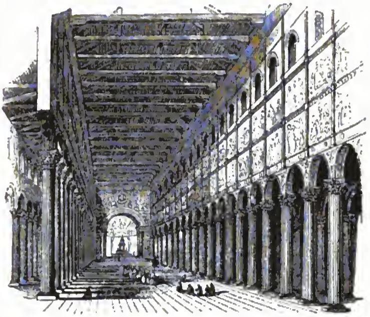
Abencerragen-Halle im Alhambra zu Granada.

in eigenthümlich phantasievoller Weise. So entsteht der sogenannte romanische Baustil im 10. Jahrhundert, schlicht und einfach in seinen ersten Monumenten (Bartholomäuskapelle zu Paderborn [Fig. 61], S. Maria in Capitolio zu Köln, Dom zu Trier [Fig. 62]), reicher im 12. Jahrhundert (Dom zu Speyer [Fig. 63], zu Worms, Klosterkirche zu Laach etc.), am prächtigsten in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts (Dom zu Limburg an der Lahn [Fig. 64], zu Naumburg, zu Bamberg).

Der romanische Stil wird in Frankreich im 12. Jahrhundert in eigenthümlicher Weise ausgebildet, indem die vervollkommnete

Anwendung der Kreuzgewölbe Anlass gab, das ganze Bausystem umzugestalten und in selten folgerichtiger Weise die bauliche Construction und die architektonische Form in Einklang zu bringen. In Frankreich entstehen als Denkmäler dieser neuen Stilform die großen Kathedralbauten zu Paris, Amiens (Fig. 65), Beauvais, zu Rheims etc. Da im 12. und 13. Jahrhundert die Franzosen den Geschmak der anderen Nationen beeinflussten, wurde ihre Bauweise in den ersten Decennien des 13. Jahrhunderts auch nach Deutschland übertragen (Liebfrauenkirche zu Trier, Elisabethkirche zu Marburg). Der Bau des Kölner Domes (Fig. 66), begonnen 1248, brachte den neuen französischen

Fig. 60.



Innere Ansicht von S. Paolo fuori le mura bei Rom.
(Nach Fergusson.)

Stil in Deutschland zur allgemeinen Geltung. Französischen Ursprungs ist er also, nicht ein Erzeugnis deutscher Kunstübung; der Name germanischer Stil, den man früher zu brauchen liebte, ist durchaus unberechtigt. Von französischen und später deutschen Baumeistern wird er in Italien (S. Francesco zu Assisi, Dom zu Orvieto [Fig. 67], zu Mailand [Fig. 68]) wie in England (Westminsterabtei in London, Dom zu York, Canterbury) und in Spanien (Dom zu Burgos) eingeführt. Die Italiener haben ihm den Namen gothischer Stil gegeben; sie wollten damit sagen, dass er barbarischen Ursprungs sei; an die alten Gothen haben sie ebensowenig gedacht, wie wir die alten Franken im Auge haben, wenn wir etwas altfränkisch nennen. Die Blütezeit des gothischen

Stiles fällt in das 13. Jahrhundert; schon im 14. ist eine Hinneigung zur Überladung bemerklich, die sich in der Folgezeit noch immer steigert, bis sie gegen Anfang des 16. wieder mager, dürftig und phantasielos erscheint. Beispiele für den gothischen Barockstil bieten der Veitsdom zu Prag, die Bauten der Rathhäuser zu Nürnberg, Prag, Breslau, zu Brüssel, Oudenaerde, Gent etc.; die Zopfperiode wird durch die Kirchenbauten von Chemnitz, Halle a. S. u. s. w. repräsentiert.

Wie in Italien im 15. Jahrhundert die Nachahmung römischer Monumente zur Ausbildung des Renaissancestiles führte, ist schon

Fig. 61.

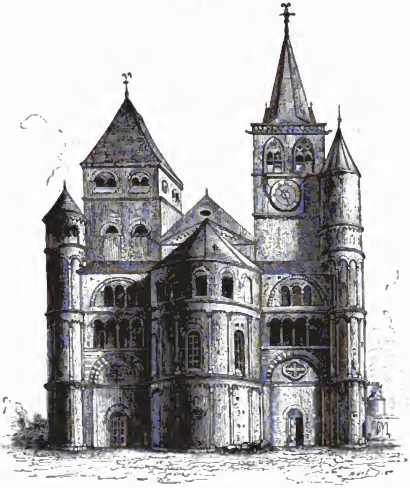


Bartholomäuskapelle zu Paderborn.
(Nach Kugler.)

S. 17 geschildert worden. Während die Denkmäler, die in Florenz entstanden, sich durch Schlichtheit der Formen auszeichnen, während die großen Baumeister, wie Filippo Brunellesco (1377—1446) in seinen Bauten (Palazzo Pitti, Capelle der Familie Pazzi) nur sparsam von Ornamenten Gebrauch machen, mehr durch schöne Verhältnisse des Bauwerkes als durch verschwenderische Zieraten ihre Wirkung anstreben, sind die oberitalienischen Meister grade entgegengesetzter Ansicht: die reizende phantasievoll erfundene Ornamentik spielt hier eine Hauptrolle. Die Hauptvertreter der florentinischen Richtung sind neben Brunellesco Leo Battista Alberti (1404—1472) (Palazzo Ruccelai zu Florenz, S. Francesca zu Rimini), Michelozzo Michelozzi (1396—1479)

(Palazzo Riccardi zu Florenz); als die glänzendsten Repräsentanten der oberitalienischen Kunstform erscheinen Giovanni Antonio Amadeo (Certosa bei Pavia, Colleoni-Capelle in Bergamo), Tommaso Rodari (Dom zu Como, S. Lorenzo in Lugano), die Familie der Lombardi in Venedig. Die erste Periode der neuen Bauweise erstreckt sich bis zum Jahre 1500; sie wird gewöhnlich als die der Frührenaissance bezeichnet.

Fig. 62.



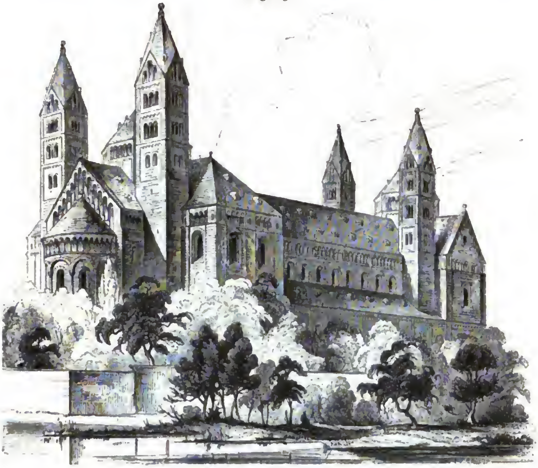
Der Dom von Trier.

An die Florentiner Kunst knüpft nun die Kunst der Hochrenaissance an. Schöne großartige Verhältnisse, genaue Beobachtung der antiken Vorbilder, mäßiger Gebrauch des Ornamentes zeichnen sie aus. Der hervorragendste Meister ist Donato Bramante (1444—1514), dessen Palast der Cancellaria zu Rom (Fig. 69) als Muster des Stiles gelten kann. Nun folgen die Baumeister aus der Familie der San Galli, Raffael, Baldassare Peruzzi, Michelangelo Buonarotti.

Das Hauptwerk, an dem alle diese Meister thätig sind, ist die Peterskirche zu Rom (Fig. 4, 5, 33 und 70).

Schon Leo Battista Alberti hatte ein Lehrbuch der Baukunst verfasst, seinen Tractat de re aedificatoria; mehr Bedeutung gewann die Anweisung, die verschiedenen Säulenordnungen den Grundsätzen der Alten nach zu construieren, Regula delle cinque ordini d'architettura (1563), deren Verfasser Giacomo Barozzi (da Vignola 1507—1573)

Fig. 63.



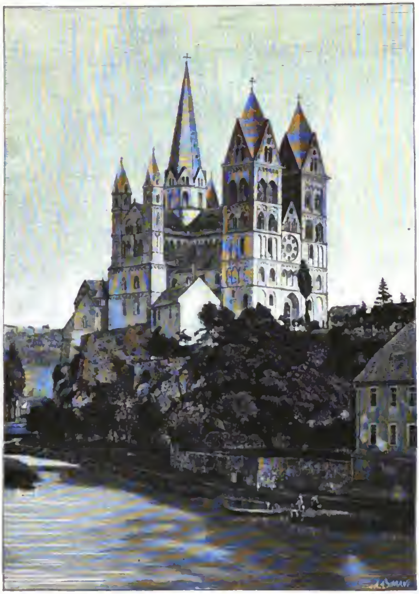
Dom zu Speyer.
(Nach Mittheilungen der k. k. Central-Commission.)

mit diesem Werke nicht allein auf die Zeitgenossen, sondern auch auf die folgenden Jahrhunderte einen sehr bedeutenden Einfluss ausgeübt. Ebenso gelangte Andrea Palladio (1508—1580) sowohl als praktischer Baumeister, wie auch als theoretischer Schriftsteller (Quattro libri dell'architettura) zu einer großen Bedeutung für die Entwickelung der Architektur Italiens und der anderen europäischen Culturländer.

Die ernste, feierliche, schulgemäße Kunst der Hochrenaissance findet in Italien schon circa 1580 ihren Abschluss. Sie wird durch eine

neue Kunstform verdrängt, die man gewöhnlich als die des Barockstiles bezeichnet (baroque = schiefrund). Die größte Willkür der Formengebung, Erstreben großer malerischer Wirkung, pomphafte Decoration der Innenräume charakterisieren diesen Stil. Francesco

Fig. 64.

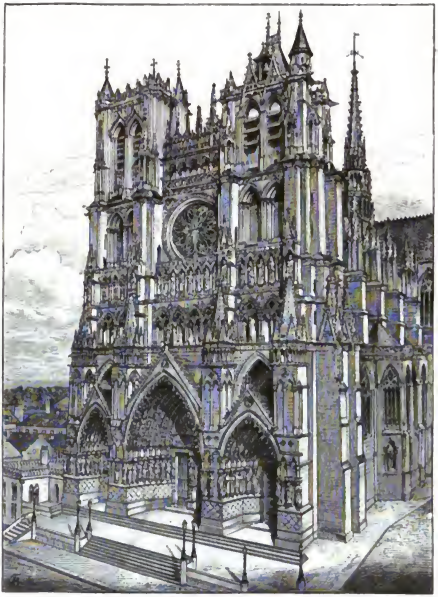


Dom zu Limburg an der Lahn.

Borromini (1599—1657) ist sein Hauptvertreter (s. die Kirche der Sapienza zu Rom [Fig. 71]); in bescheidenem Maße huldigt den neuen Kunstanschauungen der hochbegabte Meister Lorenzo Bernini (1590—1680), dessen Anlage der Colonnaden des Petersplatzes zu Rom (Fig. 70) immer als ein hervorragendes Kunstwerk Bewunderung

verdienen wird. In Venedig huldigt noch im 17. Jahrhundert Baldassare Longhena (1604—1682), der Baumeister von S. Maria della Salute (1631) und des Palazzo Pesaro, einem mehr der Hochrenaissance ver-

Fig. 65.



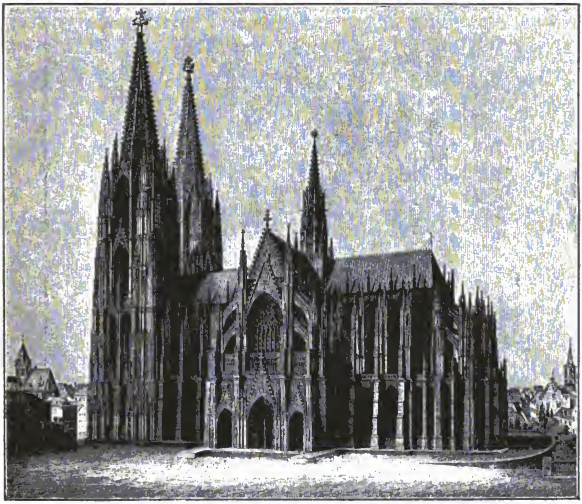
Kathedrale zu Amiens.

wandten Stíle. Die wirkungsvolle Architektur der Jesuitenkirchen, der Jesuitenstil, der im 17. und beginnenden 18. Jahrhundert die katholische Kirchenbaukunst beherrscht, nimmt seinen Ausgang von dem italienischen Barocco. Ein hervorragender Meister ist der Jesuit P. Andrea Pozzo (1642—1709) aus Trient (einen Altar nach seinem Entwurfe stellt Fig. 72 dar). Im 18. Jahrhundert treten dann Künstler

auf, die, den Auswüchsen des Barockstiles abhold, auf reinere, edlere Vorbilder zurückgehen; Filippo Iuvara (1635—1735 oder 1736) und Luigi Vanvitelli (1700—1773), dessen Hauptwerk der Bau des Schlosses zu Caserta ist (Fig. 73).

In Frankreich fand der Stil der italienischen Renaissance schon unter Karl VIII. und Ludwig XII. Eingang. Schloss Gaillon (Fig. 74),

Fig. 66.

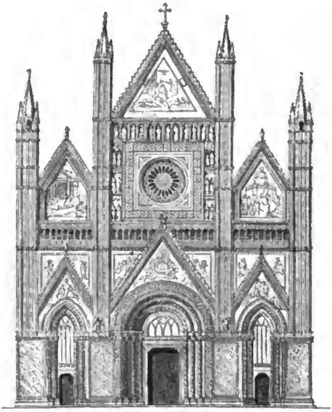


Dom zu Köln.
(Nach Ernst Förster.)

jetzt zerstört, ist 1502—1510 erbaut. Mit großem Geschick wussten die Baumeister den malerischen Burgenbau mit dem neuen Stile zu verbinden und etwas wirklich Originelles zu schaffen. Auch in Frankreich überwiegt zuerst die Lust an dem Ornamentenschmuck. Vorzügliche Baumeister sind Pierre Lescot (1510—1578) und Philibert de l'Orme (1515—1570), von denen jener den Palast des Louvre (Fig. 75

und 76), dieser den der Tuilerien (Fig. 77) beginnt. Unter dem Einflusse holländischer Baumeister gestalten sich die Architekturformen unter Heinrich IV. und Ludwig XIII. dürftiger; Backsteinbau mit Verwendung des Sandsteines zu den Eckquadern und zu den spärlichen Zieraten wird modern. Muster dieser Kunstrichtung ist das Palais des Luxembourg zu Paris, 1611 von Salomon de Brosse für Maria von Medici errichtet. Die strenge Form des Vignola und

Fig. 67.

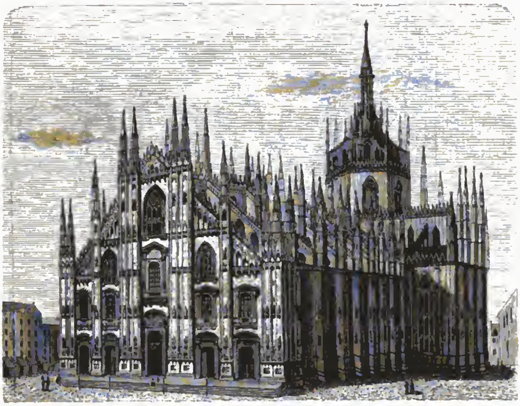


Façade des Domes zu Orvieto.
(Nach Rosengarten.)

Palladio gewinnt aber in der Zeit Ludwigs XIV. in Frankreich wieder an Bedeutung. Der gelehrte Claude Perrault (1613—1688) bemüht sich als praktischer Baumeister wie als Schriftsteller (Architecture générale de Vitruve; Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens) für die stricte Beobachtung der von den Alten überlieferten Regel einzutreten. Louis Levau (1612—1670), der den Plan für das Schloss Versailles (Fig. 78, 79) entwarf und Jules Hardouin Mansart (1646—1708), der den Bau zu Ende führte und den Invalidendom (Fig. 80) errichtete, stehen dieser Kunstrichtung sehr nahe. Aller-

dings wird nur für das Äußere die strenge Nachahmung der antiken Kunst zur Regel gemacht; im Innern jedoch, wo keine classischen Vorbilder der Phantasie Zügel anlegten, gelangt die decorativ so wirksame Kunst des Barocks zur vollen Geltung (vergl. Fig. 79). Der literarische Vorfechter des Classicismus ist François Blondel (1617 bis 1686) (Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale). Auch während des 18. Jahrhunderts behielt diese akademische Schule ihre Macht, wenn ihr auch die leichten capriciösen Formen des soge-

Fig. 68.

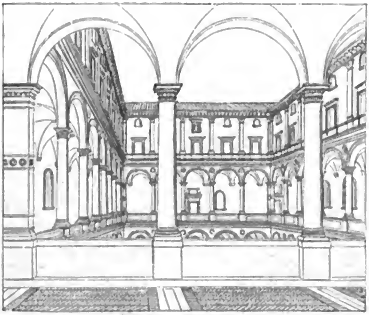


Der Dom von Mailand.

nannten **Rococostiles** eine Zeit hindurch dieselbe streitig machten. Dieser Stil fand am Hofe Ludwigs XV. Bewunderer und Beschützer. Auch hier sind die Façaden meist schlicht gehalten (Fig. 81), nur im Innern herrscht die Rococodecoration (Fig. 82, mittlere Tafel), deren Ornamentik besonders durch Gilles Marie Oppenordt (1672 bis 1742), dem Erfinder des Genre Rocaille, ausgebildet wurde. Muscheln, Felsstücke, Korallen, Krystalle wurden zu den effectvollen Decorationen verwendet. Neben dieser höfischen Kunst behält aber der auf die Nachahmung der Antike basierte akademische Stil seine volle Bedeutung.

Antoine Desgodets (1653—1728) hatte 1682 die genauen Aufnahmen der römischen Monumente unter dem Titel „Les édifices antiques de Rome" herausgegeben und so den Architekten ein Musterbuch geschaffen. Wenigstens den guten Willen haben nun alle akademischen Architekten, im Sinne der alten classischen Kunst zu bauen, Jean Nicolas Servandony (1696—1766) ebenso wie Jacques Germain Soufflot (1714—1781), der Erbauer des Pantheon. Ihre Kunstauffassung gewinnt schon unter Ludwig XVI. den Sieg über den Rococostil; der Style Louis-Seize (vergl. Fig. 82, die Abbildungen rechts und links) ist ein Vorläufer des neuclassischen Empire-

Fig. 69.



Der Hof im Palaste der Cancellaria zu Rom.
(Von Bramante.)

Stiles, dessen bedeutendste Vertreter die beiden Freunde Charles Percier (1764—1838) (Fig. 83) und Pierre François Léonard Fontaine (1762—1853) sind.

In England fand die Renaissance nur langsam Eingang. Im 16. Jahrhundert ist manches Schloss schon im neuen Stile erbaut, aber erst unter Jacob I. und Karl I. wird die Gothik von ihm wirklich überwunden. Inigo Jones (1572—1652), ein strenger Anhänger von Palladios Lehren, baut im Palast von Whitehall den Bankettsaal und entwirft den Plan zum Hospital von Greenwich; der andere große englische Meister, Sir Christopher Wren (1632—1723), ist der Erbauer der Paulskirche zu London.

In **Spanien** wird die italienische Bauweise schon früh angenommen, verschmilzt zwar zuerst mit den barocken gothischen Formen

Fig. 70.

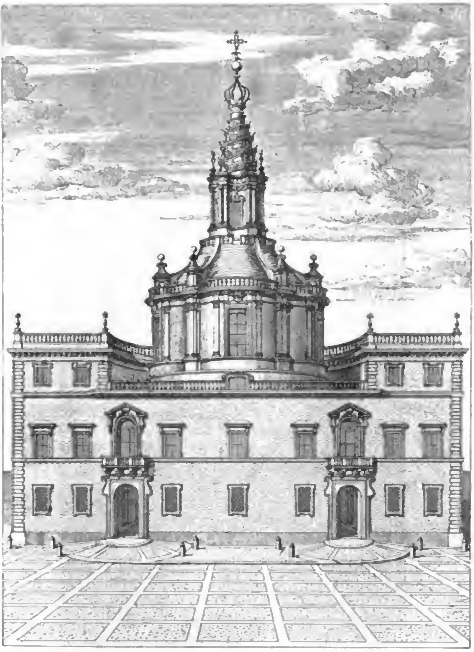


Äussere Ansicht der Peterskirche zu Rom mit den von Lorenzo Bernini erbauten Colonnaden.
(Nach Menzel.)

zu einem decorativ sehr wirksamen Ganzen, tritt jedoch bald reiner und classischer hervor. Das Kloster und Schloss Escorial (Schlackengrube) ist 1563—1584 von Juan Bautista de Toledo und Juan de

Herrera erbaut (Fig. 84). Der Barockstil wurde besonders durch José Churriguera († 1723) vertreten.

Fig. 71.

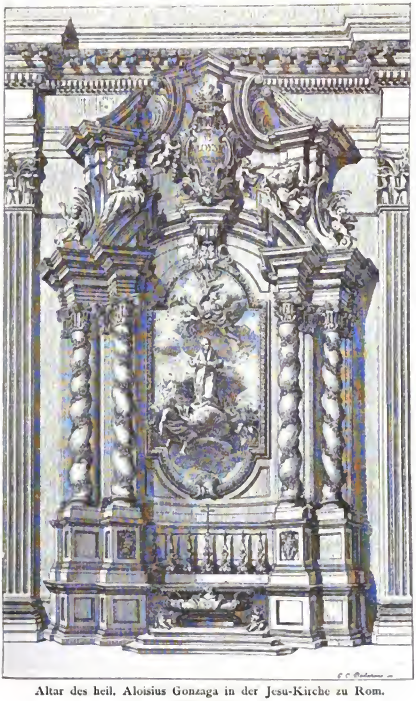


Palast der Sapienza zu Rom.
(Francesco Borromini.)

Die Holländer haben der Renaissance-Architektur einen eigenthümlichen Charakter gegeben, indem sie den Backsteinrohbau mit der Anwendung von Schnittsteinen verbanden und aus jenem die Mauer-

massen, aus diesen die Eckquadern, die Einfassungen von Thüren und Fenstern, die Gesimse, alle Verzierungen herstellten. Auch diese

Fig. 72.



Altar des heil. Aloisius Gonzaga in der Jesu-Kirche zu Rom.
(Nach Pozzo.)

specifisch holländische Kunstform, die selbst in Frankreich und in Deutschland (z. B. in Danzig) Eingang fand, wird im 17. Jahrhundert durch den strengen Classicismus, oder was man damals dafür hielt,

verdrängt. Das 1648 durch Jacob van Campen († 1657) erbaute Rathhaus zu Amsterdam galt als ein Meisterwerk ersten Ranges. Der anerkannte theoretische Lehrmeister ist Nicolaus Goldmann (geb. 1623 oder 1611 zu Breslau, gest. als Professor zu Leyden 1665), dessen

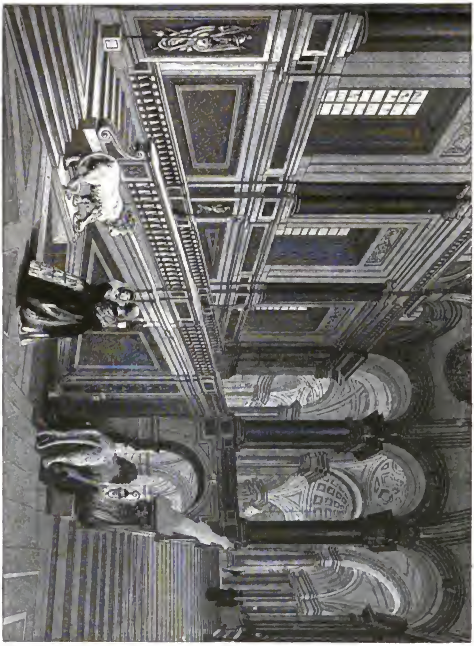


Fig. 73.

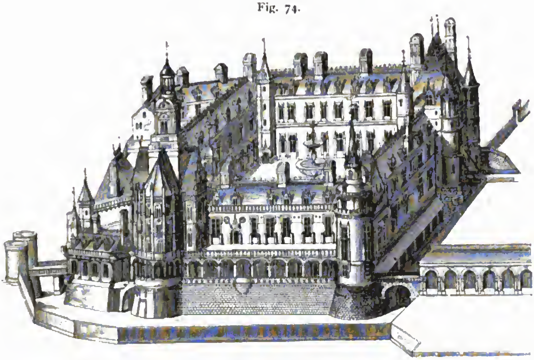
Treppe im Schlosse zu Caserta. (Nach Mentzel.)

Werke erst nach seinem Tode von Leonhard Christian Sturm (1669—1719) herausgegeben wurden.

In Deutschland war schon im Anfang des 16. Jahrhunderts die italienische Bauweise eingeführt worden. Der gothische Stil war gerade in Deutschland allmählich an Altersschwäche zugrunde ge-

gangen, und da sich mit ihm nichts mehr anfangen ließ, war man zufrieden, für ihn so leicht einen Ersatz zu finden. An dem Grundgedanken der Bauten änderte man einstweilen nichts; das Haus behält seinen hohen Giebel (Fig. 50 und 85), die Kirchen ihre Spitzbogenfenster etc.; alles dies wird nur mit italienischer Ornamentik überdeckt oder vielmehr mit einer Ornamentik, die einige Motive Italien entnommen und dieselben nun selbständig und nicht gerade schön fortgebildet hat. Wo Italiener selbst als Baumeister thätig sind, erscheinen die Formen immer am besten; sie sind meist oberitalienischen Ursprungs, wie ja zunächst nur die Frührenaissance Ober-

Fig. 74.

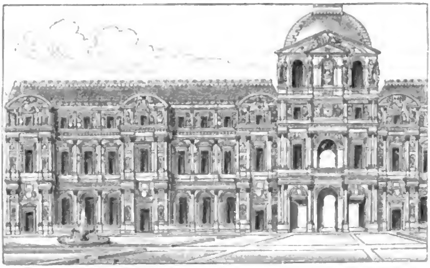


Schloss Gaillon.

italiens für Deutschland Bedeutung hat. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts werden auch in Deutschland Palladios' und Vignolas' Lehren befolgt. Die Rathhäuser von Augsburg (1615—1620), durch Elias Holl (1573—1636) erbaut, das zu Nürnberg (1616—1619), von Eucharius Karl Holzschuher errichtet, sind die bezeichnendsten Monumente der deutschen Hochrenaissance. Nach Beendigung des dreißigjährigen Krieges gewinnt auch in Deutschland der italienische Barockstil vorherrschende Macht. Namentlich sind die zahlreichen katholischen Kirchen- und Klosterbauten, die um 1700 unternommen wurden, in diesem Stile gehalten und oft mit überraschender Großartigkeit angelegt. Von den schlimmsten Verirrungen des

Barockstiles hatten sich die Niederländer wie die Franzosen freigehalten; unter ihrem Einflusse entwirft Joh. Arnold Nehring († 1695) das Zeughaus in Berlin, leitet Andreas Schlüter (1664—1714) den Neubau des Berliner Schlosses (Fig. 86). Mehr der italienischen Weise huldigt Johann Bernhard Fischer von Erlach (1650—1724), der aber auch das Maß des künstlerisch Erlaubten nicht überschreitet (Palais Clam-Gallas zu Prag, Karlskirche zu Wien). Ein ganz einzig dastehender Bau ist die Anlage des Dresdener Zwingers, 1711 von Daniel Pöppelmann (1662—1736) errichtet; hier ist die kokette Pracht, mit denen der Barockstil das Innere zu schmücken liebte, auf das Außere übertragen (Fig. 87), ein Werk, in dem die unerschöpfliche

Fig. 75.



Hoffaçade des Louvre.

Phantasie des Künstlers ebenso zu bewundern ist, wie die Virtuosität, mit der er seine aller architektonischen Logik hohnsprechenden capriciösen Formen uns doch anmuthig darzustellen vermag. Das Äußere der Paläste ist meist dürftig und langweilig, aber die Innenräume, die Treppenhäuser, die Prunkgemächer sind mit bestechender Pracht ausgestattet. So bei den Bauten von Balthasar Neumann (1687—1753; Schloss zu Bruchsal [Fig. 88], zu Würzburg), von Johann Lucas v. Hildebrand (1666—1730; Palais des Belvedere zu Wien). Der Rococostil wird in Deutschland von den Franzosen angenommen. Beispiele bieten namentlich die Schlossbauten in und um Potsdam, das Stadtschloss, das neue Palais, das Schloss Sanssouci, durch H. G. W. Freihr. v. Knobelsdorf (1697—1753) errichtet; die Bauten von François de Cuvillié in Nymphenburg. Der Rococostil

ist die letzte schwächliche Phase der Renaissancebaukunst, und dass seine Leistungen bald keinen Beifall mehr fanden, kann deshalb nicht befremden.

Eine Besserung dieser Missstände suchte man durch die Rückkehr zur Nachahmung der römischen Denkmäler, von der ja die

Fig. 76.

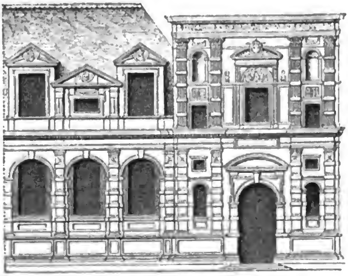


Theil der inneren Louvrefaçade in Paris.
(Nach Rosengarten.)

italienische Renaissance ausgegangen war, zu erreichen; in Frankreich hatte dieselbe ja, wie wir gesehen, nur eine Zeitlang dem Rococo weichen müssen, galt aber immer noch als die Hauptregel des Architekten. So werden denn auch die Versuche des Karlsruher Meisters Friedrich Weinbrenner (1766—1826) mit Beifall begrüßt,

wenn sie uns auch trotz mancher unleugbaren Vorzüge heute herzlich langweilig erscheinen. Durch Winckelmann war die Geschichte der bildenden Kunst des Alterthums erst in weiteren Kreisen bekannt geworden; man hatte gelernt, dass die gesammte römische Kunst auf dem Vorbild der griechischen beruhe und dieselbe nur unvollkommen wiedergebe. Es lag daher nahe, dass man diese griechischen Urbilder kennen zu lernen, sich an ihnen zu bilden wünschte. Gelegenheit dazu fand sich, als das epochemachende Werk über die Bauwerke Athens „The antiquities of Athens" 1762—1794 erschien, das auf Aufnahmen beruhte, welche die Engländer James Stuart († 1788) und Nicholas Revett (1721—1804) 1751—1755 gezeichnet hatten. Revett nahm dann noch an

Fig. 77.



Ein Theil der ältesten Tuilerienfaçade.
(Nach Rosengarten.)

der Herausgabe der „Ionian Antiquities" (1769—1797) theil. Durch diese Publicationen waren zum erstenmale wirklich hellenische Monumente bekannt gemacht worden; ihre Schönheit, Schlichtheit und stille Größe erregte überall auch unter den Künstlern die größte Bewunderung. Wenn man sich an diesen Denkmälern statt an den römischen bildete, konnte ein neuer Aufschwung der Baukunst nicht zweifelhaft sein. Aber auch die Werke der italienischen Hochrenaissance wurden jetzt wieder gewürdigt. Ihre Formen, gereinigt und veredelt durch das Studium der griechischen Architektur, werden nun wieder der Ausgangspunkt der hellenistischen Renaissance. Der größte Baumeister der neuen Schule ist Karl Friedr. Schinkel (1781—1841), zumal groß, wenn man ihn mit seinen Zeitgenossen, wie

Leo von Klenze (1784—1864; Walhalla bei Regensburg, Glyptothek, Propyläen, neue Residenz etc. in München), vergleicht. Schinkels

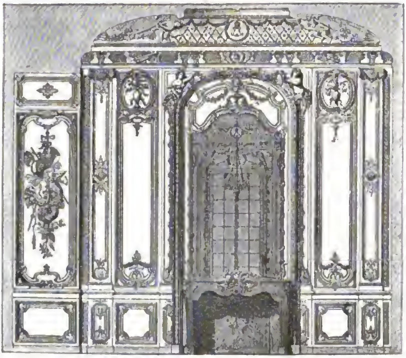


Fig. 78. Schloss von Versailles. (Nach Mentzel.)

Bauten (Schauspielhaus [Fig. 89], altes Museum etc. in Berlin, Entwurf zum Palast Orianda in der Krim) zeigen, dass auch dieser Versuch nur so lange glückte, als die griechischen Architekturüberreste Vor-

bilder darboten. Säulenhallen etc. gelangen vortrefflich, aber wo nun jene Muster den Baumeister im Stiche ließen, wo er auf eigene Erfindungen angewiesen war, um modernen Anforderungen genügen zu können, da ist der Erfolg keineswegs immer befriedigend. Wie die Griechen mehrere Etagen hoch aufsteigende Wohnhäuser und Paläste gebaut hätten, wissen wir leider nicht: aber das scheint unzweifelhaft, dass es nicht gelungen ist, modernen Bedürfnissen in künstlerisch schöner Weise ungezwungen durch die den Griechen entlehnte Kunstweise zu entsprechen. Dieser Wahrnehmung ver-

Fig. 79.



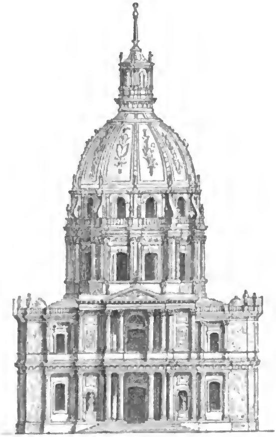
Decoration eines kleinen Salons im Schlosse zu Versailles.
(Nach Rosengarten.)

schlossen sich auch Schinkels Zeitgenossen nicht, wenn sie ihm auch ihre Anerkennung, ja ihre Bewunderung nicht versagten. Aber auch hier war es leichter, die Fehler aufzudecken, als einen Weg zum Besseren zu weisen. War Schinkels Versuch nicht geglückt, so erwies sich auch das Unternehmen, die mittelalterliche Kunst wieder neu zu beleben, nicht minder erfolglos.

Die Architektur des Mittelalters war, so lange die italienische Renaissance die europäische Culturwelt beherrschte, ebenso wie die Literatur derselben Zeit vergessen oder unbeachtet gelassen worden. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts aber hatte zunächst La Curne

de Sainte-Palaye die Aufmerksamkeit der Franzosen wieder auf die echten Quellen der Rittergeschichten aufmerksam gemacht; zu gleicher Zeit gab Bodmer Proben des Nibelungenliedes, der Minnesinger heraus; auch der romantischen Stimmung der sentimentalen Welt entsprach es jetzt, die Parkanlagen mit künstlichen Ruinen-Eremitagen etc. auszustatten, und für diese Bauten wendete man mit Vorliebe den gothischen Stil an, wie man ihn damals verstand. Jedoch

Fig. 80.

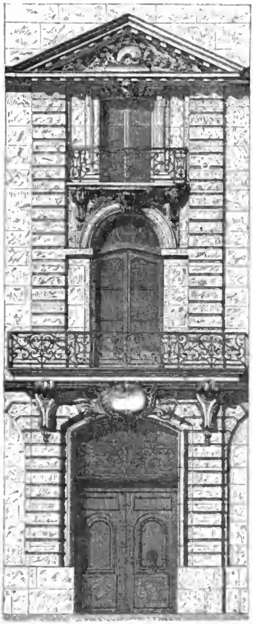


Invalidendom zu Paris.
(Nach Rosengarten.)

bleibt diese Vorliebe nur auf kleine Kreise beschränkt: allgemein angenommen wird sie erst, als man unter dem Drucke der französischen Gewaltherrschaft in Deutschland wieder die Blicke auf die Zeit zurücklenkte, wo unser Vaterland dem übrigen Europa mächtig und gebietend gegenüberstand. Zunächst kommt diese Stimmung der älteren deutschen Literatur zugute, aber bald lernt man auch die gothischen Dome wieder mit Bewunderung und Verehrung anschauen. Unvergessen mag es bleiben, dass Sulpice und Melchior Boisserée

das Verständnis für die herrliche Schönheit des Kölner Domes den Zeitgenossen zuerst wieder erschlossen haben. In den gothischen Monumenten sah man echte Erzeugnisse germanischen Geistes, in

Fig. 81.



Bruchstück einer Façade in Paris im Stile Louis XV.
(Nach Rosengarten.)

den Werken des vorigen Jahrhunderts Beispiele von Nachahmung der so gehassten französischen Kunst; ja selbst die Werke des neugriechischen Stiles verwarf man: es galt, eine wahrhaft vaterländische,

christlich germanische Kunst wiederzubeleben, die, so meinte man, unverdientermaßen von der italienischen, auf heidnischen Vorbildern fußenden Renaissance verdrängt worden war. Das sah nun sehr vielversprechend aus, allein der Erfolg rechtfertigte die Erwartungen

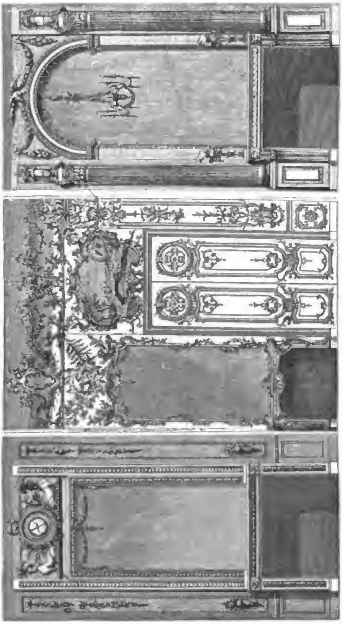


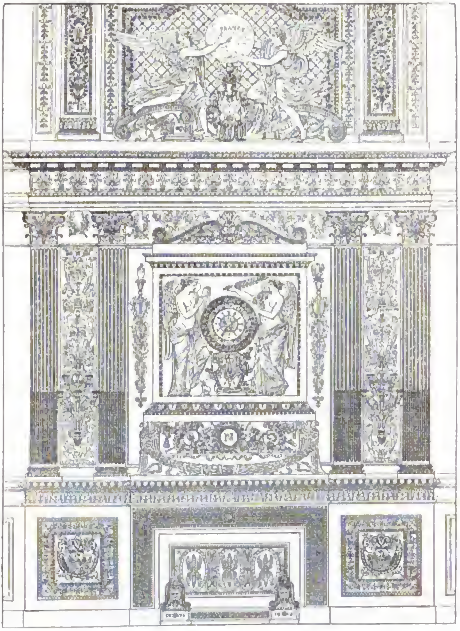
Fig. 82.

Wandverkleidungen.
(Kunsthistorische Bilderbogen.)

keineswegs. Zunächst verstanden die Baumeister wenig genug von der gothischen Baukunst; die Werder'sche Kirche in Berlin, nach Schinkels Plänen errichtet, kann als Beweis dieser Behauptung dienen. Allmählich lernte man auch das Bausystem des Mittelalters näher kennen, eine Menge von Denkmälern wurde vermessen, gezeichnet, veröffentlicht. Karl Heideloff (1788—1865) gab Anleitungen

heraus, hielt sich aber an die Nürnberger Monumente, die großentheils erst dem 14. und 15. Jahrhundert angehören. In der wieder-

Fig. 83.



Entwurf von Percier zu einem Kamin.
(Gazette des Beaux-Arts.)

eröffneten Bauhütte des Kölner Domes bildete sich eine Schar tüchtiger Leute aus, die die classische Zeit des gothischen Stiles, das 13. Jahrhundert, gründlich kennen lernten. Aber auch damit war wenig gewonnen: man konnte wohl nun eine Kirche bauen, die

den Anforderungen an Stilreinheit entsprach, aber wollte man sie wirklich im Geiste des Mittelalters ausführen, so zeigten sich die Herstellungskosten fast unerschwinglich. Der Bau der Votivkirche in Wien, die Ferstel entwarf, hat höchst ansehnliche Summen erfordert; wo diese nicht zur Verfügung waren, sehen wir nur traurige Pasticcios der echten Gothik entstehen. Und diese Erfahrung hat man überall

Fig. 84.



Das Escurialkloster.

gemacht, wo man eine Wiederbelebung des gothischen Stiles versuchte, in Frankreich und England ebenso wie in Deutschland. Wenn aber auch diese Neugothik den Anforderungen der Kirche — besonders der katholischen — zu genügen vermochte, so war sie nicht im stande, auch den Bedürfnissen, die das 19. Jahrhundert an ein behagliches Wohnhaus stellt, zu entsprechen. Alle Versuche in der Richtung sind kläglich gescheitert: entweder entstand ein Bauwerk, das nur einige Zieraten mit dem echten gothischen Stile gemein hatte, im übrigen modern eingerichtet war, oder das Haus

war ganz stilgerecht, selbst in der Einrichtung und Möblierung, aber dann passten weder die heutigen Bewohner in dies Gebäude, noch passte dasselbe für die modernen Ansprüche. Schinkels Möbelentwürfe haben schon auf die Bequemlichkeit der Benützung herzlich wenig Rücksicht genommen — alles zu Ehren der Stilreinheit — aber ein gothisches Ameublement, wie es im 19. Jahrhundert beliebt wird, ist das denkbar Unpraktischeste.

Fig. 85.

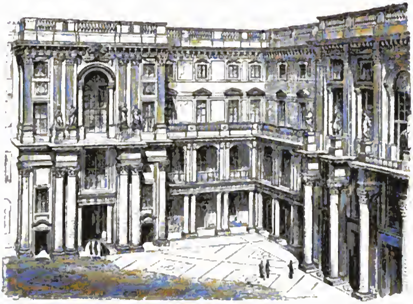


Peller-Haus in Nürnberg.

Die Kunstgeschichte hat unzweifelhaft einen großen Einfluss auf die Entwickelung der modernen Baukunst gewonnen; durch sie lernten die Architekten die Denkmäler der romanischen, der altchristlichen Kunst kennen, und sie versuchten nun auch diese als Muster für ihre Neubauten zu verwenden. Es wurden romanische und byzantinische Kirchen gebaut, Basiliken wieder errichtet; die Aufnahmen der maurischen Denkmäler Granadas und Córdovas durch Girault de Prangey, Owen Jones und Gury fanden zunächst nur bei der Erbauung von Synagogen Verwendung. Privathäuser in diesem Stile zu erbauen, hat nur v. Diebitsch versucht (Berlin,

Hafenplatz); für den König Wilhelm von Württemberg entwarf Zanth das maurische Schloss Wilhelma bei Cannstadt. Aber der Lösung der Hauptaufgabe, einen für die modernen Erfordernisse brauchbaren Baustil zu finden, kam man damit keinen Schritt näher. Dass es nicht möglich ist, einen neuen Stil zu improvisieren, ist ja bekannt; das Experiment auf der Maximiliansstrasse in München kann wohl als Beweis für diese Unmöglichkeit angeführt werden. Alle diese Stilrichtungen werden nun gleichzeitig, oft von denselben Baumeistern, die in ihnen allen mehr oder weniger geübt sein müssten, gepflegt. Es ist aber doch nur eine ganz oberflächliche

Fig. 86.

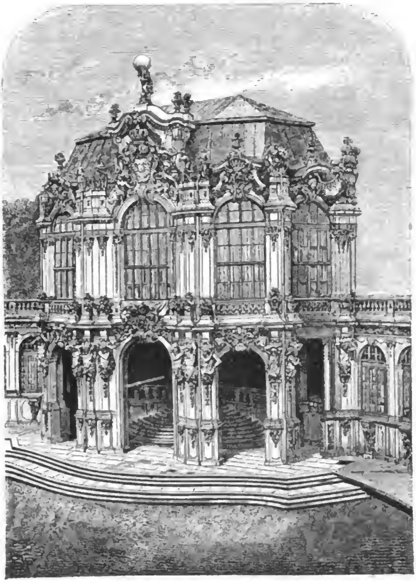


Hof des königlichen Schlosses in Berlin.
(Kunsthistorische Bilderbogen.)

Bewegung, die wir hier geschildert haben: wirklich festen Fuß hat, mit Ausnahme von Schinkels Hellenistik, keiner der Stile fassen können; wenn man ein praktisches Haus haben wollte, hielt man sich immer wieder an die Vorbilder der italienischen Früh- und Hochrenaissance, an die Florentiner, an die römischen Palastbauten. Diese Formen entsprachen und entsprechen am ehesten den Bedürfnissen der modernen Zeit, auch sind dem Architekten nicht in dem Grade die Hände gebunden, als wenn er im gothischen Stile zu bauen hat, da er hier einzig auf die Wiedergabe mustergiltiger Vorbilder angewiesen ist, für seine Phantasie aber nur einen gar geringen Spielraum übrig behält. Früher hatte ein Baustil den andern verdrängt, abgelöst; die Baumeister des 16. Jahrhunderts wollten nichts von der

Gothik wissen; die Barockkünstler sahen die Hochrenaissance als einen überwundenen Standpunkt an; die Schinkel'sche Schule, die Verehrer des Mittelalters hatten gegen die Renaissance, zum wenig-

Fig. 87.



Der westliche Pavillon des Dresdener Zwinger.
(Kunsthistorische Bilderbogen.)

sten wie sie sich im 17. und 18. Jahrhundert entwickelt hatte, einen überzeugungstreuen Widerwillen. Auch diese Exclusivität der Anschauung wurde durch die Fortschritte der Kunstgeschichte untergraben. Seit Lübke uns mit den Denkmälern der deutschen Renaissance bekannt gemacht hat (1873), ist es Mode, in der Pflege dieses

Stiles das Heil für die Kunst zu erblicken. Was auf diesem Gebiete gesündigt wird, lehrt uns ein Blick auf die Neubauten unserer Großstädte. Die französische Frührenaissance mit ihren Pavillonbauten, mit ihren

Fig. 88.



Aus Schloss Bruchsal.

hohen, durch Firstverzierungen abgeschlossenen Dächern hat gleichfalls herhalten müssen; die Baumeister meinen, diese ihre nachgeahmten, verunglückten Bauwerke seien im Louvrestil errichtet. Immer noch am günstigsten wirkt das Schloss von Schwerin, durch Stüler und Demmler mit Benützung der Formen des Schlosses Chambord erbaut.

Ja selbst die Vorzüge des Barockstiles weiß man jetzt recht wohl zu würdigen, und es scheint ganz wohl möglich, dass demnächst auch er den modernen Architekten als Vorbild empfohlen wird; dann kommt wahrscheinlich die Reihe an den Rococo-, endlich an den Empirestil. Und so hätte man denn im Zeitraum von kaum hundert Jahren es wieder mit allen europäischen Baustilen versucht und bei keinem das gefunden, was unserer Zeit noththut. Bald also ist das zur Nachahmung bereite Material verbraucht, und was dann werden soll, das muss die Zukunft lehren. Von den Ostasiaten mag das Kunstgewerbe lernen, aber für die Architektur dürfte aus Japan und China schwerlich eine rettende Anregung kommen; man hat es ja auch

Fig. 89.



Das Schauspielhaus in Berlin.

schon im vorigen Jahrhundert mit chinesischen Motiven versucht. Es ist ein rathloses Herumtasten, das die Architektur-Entwickelung unseres Jahrhunderts charakterisiert; man wendet alle denkbaren Mittel an, ohne doch das rechte zu finden. Man wird später in dieser, jeder Anregung zugänglichen Kunstrichtung vielleicht das Charakteristische des Stiles im 19. Jahrhundert erblicken und ihm ebenso Gerechtigkeit wiederfahren lassen, wie wir jetzt selbst bei den früher am meisten gescholtenen Kunststilen noch manches als gut und recht gelten lassen: für die Entwickelung der modernen Kleinkunst, der Kunstindustrie ist aber der Zustand, wie er hier geschildert wurde, am meisten verhängnisvoll; sie bedarf am ehesten einer festen und zuverlässigen Stütze, und diese findet sie in der heutigen

Architektur weder in Deutschland noch in Frankreich oder in sonst welchem Lande. Überall sind die Zustände mit geringen Modificationen dieselben.

2. Das Kunsthandwerk.

Die Kunstindustrie blüht in Deutschland ganz besonders im 15. und 16. Jahrhundert bis zum Ausbruche des dreißigjährigen Krieges: Nürnberg und Augsburg sind es, die vornehmlich ganz Deutschland, aber auch die Nachbarländer mit Erzeugnissen des Luxus, des höheren Kunstgewerbes versorgen. Erst als der große Krieg gewaltsam die Entwickelung der deutschen Thätigkeit unterbrach, als Handel und Wandel jahrelang stillstanden, erst da konnten die Franzosen im Ernst daran denken, den Deutschen dies Gebiet des Handels und der Industrie streitig zu machen. Und wie einsichtig die französischen Staatsmänner, zumal Colbert, diesen Plan durchgeführt, dafür finden wir vielfache Belege. So wird Frankreich seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts das Land, in welchem man nicht allein die modernen Formen erfindet, sondern auch alle Luxusartikel selbst erzeugt und mit ihnen bis auf die neueste Zeit den Weltmarkt beherrscht. Ein Wendepunkt in der Entwickelung des modernen Kunsthandwerkes trat in den fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts ein: die erste Londoner allgemeine Industrieausstellung (1851) hatte gezeigt, dass die Überlegenheit der französischen Kunstindustrie auf der geschmackvollen Formengebung allein begründet sei. Die Engländer, auf Anregung des Prinz-Gemahls, versuchten nachzuholen, was sie bisher versäumt, gründeten Zeichenschulen und stifteten in South Kensington das erste Gewerbemuseum. Vorbilder aller Arten von Kunstindustrie, Denkmäler des Alterthums, des Mittelalters, der Neuzeit und der Gegenwart wurden gesammelt und so den Gewerbetreibenden eine Fülle von Anregung und Belehrung geboten, ihre schöpferische Phantasie angespornt, neue Techniken eingeführt, alte, längst vergessene wieder ins Leben gerufen. Bei der dritten Londoner Ausstellung (1862) zeigten sich bereits die segensreichen Folgen dieser verständigen Fürsorge. Infolge dessen wurde in Wien das österreichische Museum, in Berlin das Gewerbemuseum gegründet, und bald wird es kaum noch eine größere Stadt Deutschlands geben, der ein solches Institut fehlt. Auch Amerika und Russland sind der allgemeinen Strömung gefolgt. An Vorbildern gebricht es also dem Kunsthandwerker heute wahrhaftig

nicht, und wenn man noch hinzunimmt, was seit Jahren unaufhörlich an kunstgewerblichen Mustern, Formenschätzen etc. publiciert wird, so kann man wohl eher befürchten, dass der Künstler durch die Fülle beirrt, dass seine eigene Phantasie ganz unterdrückt werde, als dass es ihm an Anregung fehle. Die Kunstindustrie entbehrt eben einer sicheren Führung, da die Architektur ja dieselbe nicht zu übernehmen in der Lage ist; sie ahmt alle möglichen Kunststile nach und versucht selbst in der orientalischen Kunst, in der japanischen neue, brauchbare Motive ausfindig zu machen. Die Kunsthandwerker der heutigen Zeit wissen, sehen, lernen zu viel und sind meist unfähig, selbst zu denken, zu erfinden, zu schaffen; sie haben immer mit Reminiscenzen zu kämpfen. Trotzdem ist der Aufschwung der Kunstindustrie in den letzten zwanzig Jahren ein ganz bewundesrungswürdiger. Frankreichs Monopol ist so gut wie beseitigt, und unser deutsches Kunstgewerbe kann mit ihm sehr wohl in die Schranken treten.

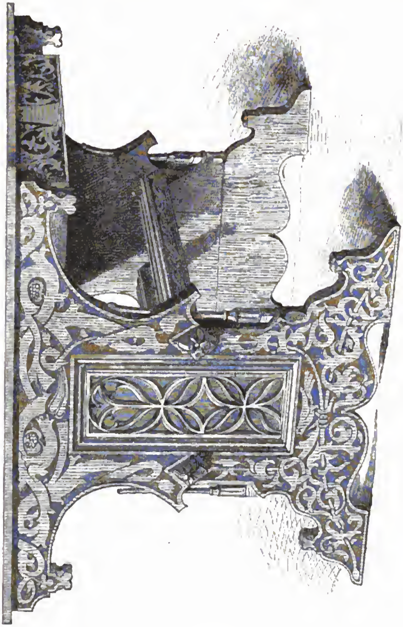
Die älteren Werke sind aber durchgehends Erzeugnisse der Handarbeit; Künstler und Handwerker sind in einer Person vereinigt: in unserer Zeit werden meist nur die Zeichnungen, die Modelle von Künstlern angefertigt, und dies geschieht auch erst, seit der Musterschutz den Fabrikanten vor unbefugter Nachbildung seiner Arbeiten schützt; die Herstellung der Werke wird in Fabriken bewirkt. Durch die Massenproduction wird allerdings das einzelne Kunstwerk billiger, aber es verliert auch entschieden an künstlerischer Originalität.

An sich jedoch sind die Erfolge aller dieser auf Hebung des Kunsthandwerks gerichteten Bemühungen bis jetzt nicht gerade ermuthigend. Auf den Ausstellungen werden die Erzeugnisse unserer neuen Kunstindustrie zwar bewundert, aber wenig gekauft. Dieselben Leute, denen es nicht darauf ankommt, für einen alten Thonkrug oder eine Majolicaschüssel verhältnismäßig große Summen zu zahlen, sind in der Regel nicht geneigt, auch für moderne Kunstarbeiten einen größeren Betrag zu opfern. Und theuer sind diese Arbeiten meistentheils; sie sind nur für reiche Leute bestimmt und können schon deshalb in der bescheidenen Häuslichkeit keinen Platz finden; die reichen Sammler aber ziehen ihnen die Denkmäler früheren Kunstfleißes vor, und so ist es kein Wunder, dass durchschnittlich die moderne Kunstindustrie nicht die Unterstützung erhält, die sie ihren Leistungen nach wohl verdiente. Sollte es nicht möglich sein, mit dem Einfachen, ziemlich Schmucklosen und deshalb auch Wohlfeilen zu beginnen und dadurch allmählich auch im Bürgerhause für die Erzeugnisse der Kunstindustrie eine Stelle wieder zu erobern?

A. Die Tischlerei.

Der Tischler arbeitet mit Säge, Hobel etc. und stellt seine Werke aus Holz her. Von den Denkmälern der älteren Zeit ist eben wegen des vergänglichen Materials nur noch wenig erhalten: wir sind da

Fig. 90.

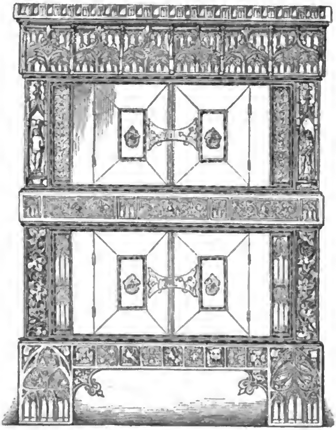


Tisch im Germanischen Museum zu Nürnberg.

meist auf die Abbildungen angewiesen, die uns die Miniaturen bieten. Aus ihnen ersehen wir, dass bei den Möbeln des 12. Jahrhunderts mit Vorliebe gedrechselte Verzierungen angebracht wurden, die Füße und Lehnen der Betten und Stühle sind alle mit kugelartigen, gedrehten Ornamenten versehen. Interessanter sind schon

die Werke der gothischen Periode. In den Kirchen sind uns da zumal die prächtigen Chorgestühle erhalten, bald nur mit Maßwerkornamenten, bald mit reich geschnitzten Figuren und Blattwerk decoriert. Der Bildschnitzer und der Tischler arbeiten da Hand in Hand, und oft mag auch der Tischler zugleich die Schnitzerei selbst ausgeführt haben. Gehören doch die Tischler fast in allen deutschen Städten in eine Zunft mit den Malern und vereinigen diese wieder

Fig. 91.



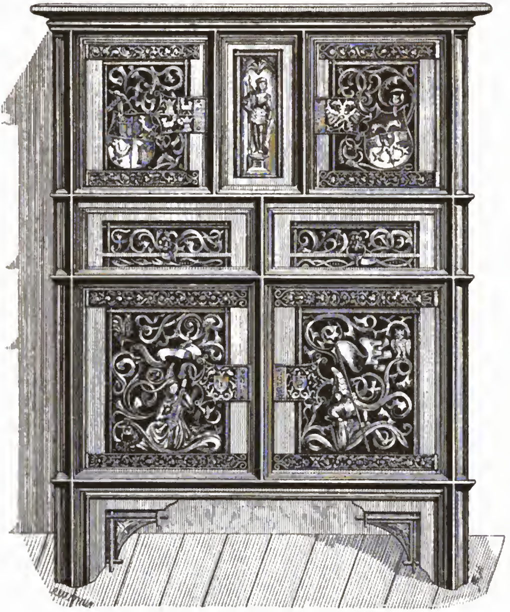
Schrank im Germanischen Museum zu Nürnberg.

mit ihrer Kunst auch die des Bildschnitzens. Die Chorstühle des Münsters zu Ulm, an den Domen zu Basel und Constanz gehören mit zu den schönsten derartigen Denkmalen.

Die interessantesten Arbeiten aber liefert der Tischler nicht für die Kirche, sondern für das Wohnhaus. Wir können hier ganz von den hölzernen Thüren und Fensterrahmen absehen, obschon auch sie oft stilgemäß verziert sind, wie die architektonischen Gesetze es erforderten, aber die Decke mit ihren hervortretenden Balken ist häufig durch Schnitzerei noch belebt, die Holztäfelungen, die wenig-

stens den unteren Theil der Zimmerwände bedeckten, weisen architektonische Gliederungen, Profile etc. auf. Schränke brauchen die Leute vor dem 15. Jahrhundert kaum: Wäsche, Kleider und was

Fig. 92.



Niederheinischer Schrank im Besitz von Herrn Eugen Felix in Leipzig. (Nach einer Photographie).

sonst zur Habe gehörte, wurde in Truhen und Kasten bewahrt; die längs der Wände hinlaufende Truhenreihe bildete zugleich die Holzbank, welche allgemein zum Sitzen diente. Wollte man es sich

Fig. 93.



Schränkchen im Gewerbemuseum zu Berlin.
(Nach einer Photographie).

bequem machen, so legte man Kissen zurecht, von denen, wie uns Malereien des 15. Jahrhunderts zeigen, ganze Stöße bereit lagen. Von Stühlen hat man verhältnismäßig wenig Gebrauch gemacht; viel beliebter waren die feststehenden Bänke, vor denen dann der große Tisch mit seinem gewaltigen geschnitzten Untergestell (Fig. 90) seinen Platz fand. Die Schränke werden erst im 15. Jahrhundert üblicher; sie sind meist mit Maßwerksmustern und anderen architektonischen Ornamenten, mit Schnitzereien u. s. w. geziert (Fig. 91, 92, 93). Ähnlich werden kleine Truhen und Kasten ornamentiert. Ein wahres

Fig. 94.

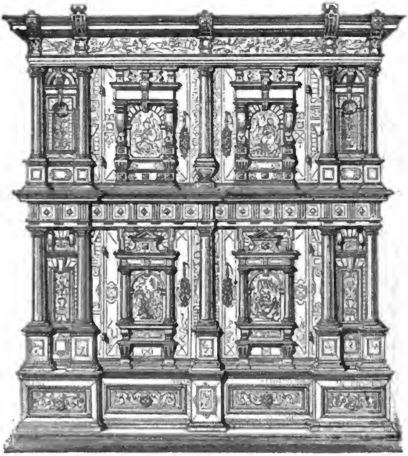


Bettstelle im Germanischen Museum zu Nürnberg.
(Kunst- und culturgeschichtliche Denkmale des Germanischen Museums.)

Bauwerk ist gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Bettstatt geworden. Früher ist die Bettstelle nur am Fuß- und Kopfende geschnitzt; über ihr schwebt von der Decke des Zimmers ein von einem Rahmen getragener, mit herabhängendem Besatz ausgestatteter Betthimmel aus Seidenstoff (innen grün, außen roth), von dem die Seitenvorhänge, die sich zurückschieben lassen, herabhängen. Später aber wächst das hölzerne Bett am Fuss- und Kopfende hoch empor und trägt den

hölzernen Betthimmel, so dass nun ein nur an den Seiten offener Kasten entsteht (Fig. 94). Schnitzerei, durchbrochene Muster u. s. w. lassen auch dies gewaltige Möbel recht ansehnlich erscheinen. In Italien wird auch die Malerei für den Schmuck der Möbel in Anspruch genommen und selbst namhafte Künstler verschmähen es nicht, Schränke, Truhen, Bettstellen mit ihren Werken zu zieren. In Deutschland benützt man die Farbe (roth, blau, grün) öfter als Grund

Fig. 95.



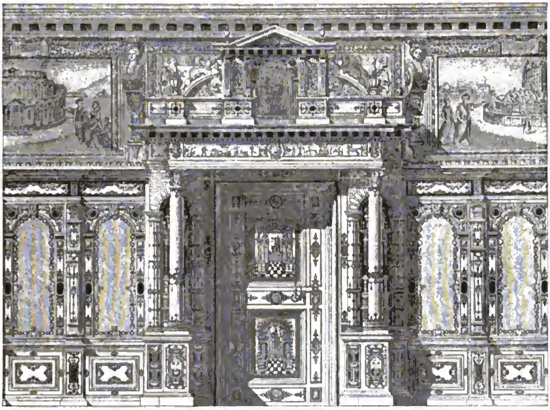
Schrank im Museum zu Salzburg.
(Kunsthistorische Bilderbogen.)

für die Verzierungen, die dann klarer und deutlicher hervortreten. Die Möbel sind unpoliert, nur mit Wachs etwas gebohnt; in der Regel wird Eichen-, Eschen-, Ahorn-, Birnbaum-, Pflaumenbaumholz verwendet.

Unter dem Einflusse der Renaissance entwickelt sich auch die Kunsttischlerei zu immer höherer Blüte. Will man ihre Bedeutung ermessen, so muss man nicht die Möbelstücke für sich allein ins

Auge fassen, sondern sie sich in dem Zusammenhange denken, für den sie geschaffen waren. Die mächtigen Schränke haben nie in den Wohnzimmern, sondern auf den geräumigen Fluren ihren Platz gehabt. Im Gegensatz zu den gothischen Almarien sind sie streng architektonisch construiert; ein Unterbau, nach oben durch ein Gesims abgeschlossen, trägt den eigentlichen Schrank, der je nach Bedarf in einem oder zwei Geschossen aufsteigt und oben durch ein weit ausladendes Kranzgesims bekrönt wird; Halbsäulen oder Pilaster

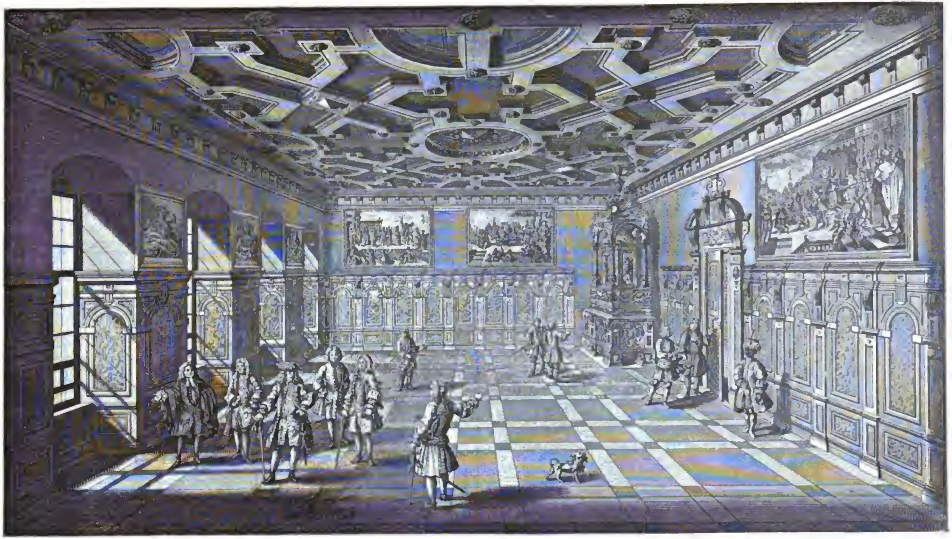
Fig. 96.



Wandtäfelung im Schlosse Velthurns.
(Aus Mittheilungen der k. k. Central-Commission. 1880.)

tragen dies Gesims (Fig. 95). So noch im 16. und 17. Jahrhundert. Dunkel gebeiztes und poliertes Eichenholz wird mit Vorliebe gewählt, aber auch lichte Hölzer werden oft verwendet, dann aber gern durch Holzmosaik noch mehr belebt. Im 18. Jahrhundert braucht man gern geschnitzte Verzierungen und macht auch von Vergoldungen, von vergoldeten Messingbeschlägen und anderen Zieraten oft Gebrauch. Die reichste Ausstattung fanden aber immer die Wohnräume und da spielt noch während des 16. Jahrhunderts die Vertäfelung der Wände eine hervorragende Rolle. Bald reicht

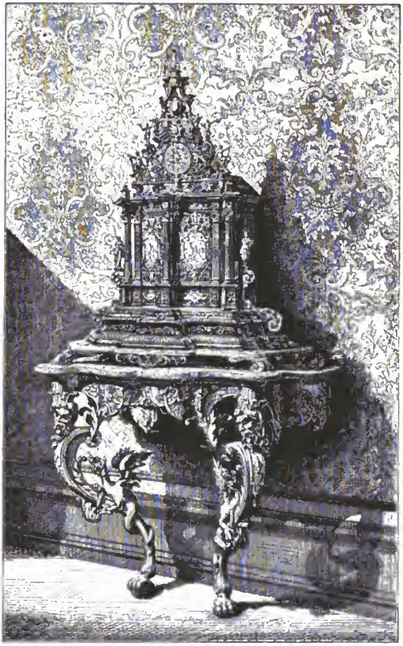
Fig. 97.



Kleiner Saal im Rathhause zu Augsburg.
(Nach Hirth's Formenschatz der Renaissance.)

dieselbe bis zur Zimmerdecke hinauf und schließt sich derselben auch künstlerisch an, bald ist zwischen ihr und der Decke ein jetzt

Fig. 98.



Italienisches Cabinet aut deutschem Consoletisch.
(Gewerbemuseum in Berlin).

größerer jetzt kleinerer Raum freigelassen, der mit Wandteppichen behängt oder mit Gemälden verziert wird. Solche Täfelungen bergen zugleich Wandschränke, versteckte Thüren; in ihnen sind Nischen

angebracht, in denen die kupfernen Wasserkessel hängen und die Becken stehen, die nebst dem zugehörigen Handtuche in keinem Hause fehlen durften. Ein wohl erhaltenes Zimmer finden wir noch

Fig. 99.

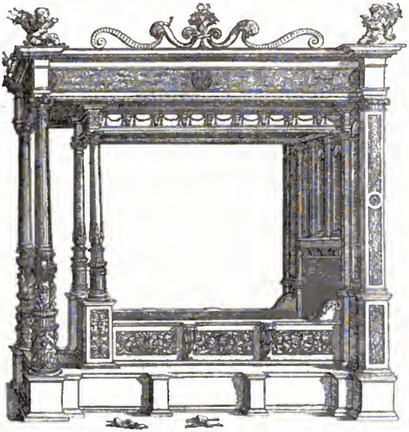


Der sogenannte Pommersche Kunstschrank, jetzt im k. Gewerbemuseum zu Berlin.
(Nach Jahrbüchern der k. preußischen Museen.)

zu Zürich im Seidenhofe, andere im Museum zu Salzburg, zu Basel. Ein ganz mit reichsten Schnitzereien, eingelegten Alabasterreliefs etc. geschmücktes Täfelwerk, ausgeführt von Hans Drege, bekleidet

das reizende Zimmerchen (1585), das in Lübeck aus dem Fredenhagen'schen Hause in das Haus der Kaufmanns-Compagnie übertragen worden ist. Andere geschnitzte Boiserien sind im Schlosse Velthurns bei Brixen erhalten (Fig. 96). Wie schon bemerkt, sind die Decken meist auch getäfelt und die Täfelungen bald, wie z. B. im Rathhause zu Augsburg, glatt gelassen (Fig. 97), bald, wie im großen Saale des Peller'schen Hauses zu Nürnberg, mit

Fig. 100.



Bett des sechzehnten Jahrhunderts.
(Hirt'scher Formenschatz der Renaissance).

Malereien bedeckt. Noch immer sind die Tische von ansehnlicher Größe; ein architektonisch gegliederter Unterbau trägt die Platte, die gewöhnlich mit eingelegten Mosaikornamenten verziert ist. Stühle, hochlehnig, zum Theil auch gepolstert, Lehnsessel werden jetzt häufiger, die Bänke verschwinden mehr, um erst im vorigen Jahrhundert in Form von Sofas wieder modern zu werden. Besonderer Luxus wird mit Schmuckschränkchen, sogenannten Cabinets, getrieben (Fig. 98); es sind zweiflügelige Schränke, bald

spannenhoch, bald von ansehnlicher Grösse, die dann auf eigens dazu gearbeiteten Tischen stehen (Fig. 99). Die kostbarsten derselben sind aus Ebenholz hergestellt (und daher heißen noch in Frankreich die Kunst-

Fig. 101.



Intarsia am Chorgestühl der Maria-Magdalenen-Kirche zu Breslau. (Nach Lübke.)

tischler Ebénisten); eingelegte Ornamente von Elfenbein (Marqueterien) zieren die Flügelthüren wie die Vorderseiten der zahlreichen Schubfächer, oder es sind gravierte Stahlplatten, vergoldete Bronze-

reliefs zur Ornamentierung verwendet, auch wird Holzmosaik häufig gebraucht. Noch reicher ausgestattete Cabinets sind architektonisch aufgebaut: Säulen von Elfenbein, Lapis-Lazuli, Krystall, Rubinglas gliedern das ganze; dazwischen sind die Felder mit Spiegeln, Edelsteinen etc. belegt. Die Liebhaberei für solche Prachtschränkchen währt noch bis in den Beginn des vorigen Jahrhunderts. Nicht selten werden dieselben auch mit Schildpatt (écaille) belegt, das den purpurrothen Untergrund durchschimmern lässt und so einen sehr guten Effect hervorbringt. Endlich wären die Betten zu nennen, die noch im 16. Jahrhundert gewöhnlich einen hölzernen Baldachin zeigen; da derselbe aber von vier an den Ecken des Bettes aufsteigenden Säulen getragen wird (Fig. 100), so wirkt das ganze luftiger, nicht so schwer wie die gothischen Schlafkasten. Berühmt war im 16. Jahrhundert der Kunsttischler Hans Schieferstein in Dresden.

Zur Verzierung der Flächen wird, wie schon wiederholt bemerkt, mit Vorliebe Holzmosaik (Intarsia) verwendet. Diese Technik, aus farbigen Holzstücken, die im Nothfalle durch Beizen hergestellt werden, ein Muster zusammenzusetzen, eignet sich vortrefflich zur Darstellung rein decorativer Ornamente; wo dagegen die Intarsia versucht, menschliche Figuren, ganze Gemälde zu reproducieren, ist sie in der Regel unschön. Die hervorragendsten Meister hat im 16. Jahrhundert Italien aufzuweisen: es genüge, an Fra Giovanni da Verona (1459—1537) zu erinnern, der die Boiserien in Santa Maria in Organo zu Verona arbeitete, die Thüren zu den Stanzen Raffaels im Vatican herstellte (die Schnitzereien sind von Giovanni Barile); an Fra Damiano da Bergamo, den Meister der prächtigen Chorgestühle in S. Domenico zu Bologna und in Santa Maria Maggiore zu Bergamo. Auch in Deutschland sind, zumal in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, treffliche Intarsien an Möbeln, Wandtäfelungen, Kirchengestühlen ausgeführt worden (Fig. 101). Die freie ornamentale Schnitzerei ist am höchsten für die langen bankartigen Truhen vervollkommnet worden, die sogenannten Brauttruhen, die wohl großentheils aus Italien herstammen.

Bis Ende des 17. Jahrhunderts bedienen sich die Tischler, abgesehen von dem kostbaren Ebenholze, nur einheimischer Hölzer, etwa noch das Maserholz und Buchsbaum werden für die feineren Arbeiten verwendet. Erst gegen Anfang des vorigen Jahrhunderts wird das Mahagoniholz (Acajou) aus Amerika eingeführt und nun für kostbare Arbeiten öfter gebraucht. Einzelne Möbelstücke, wie Sofas, Kommoden, Chiffonieren, werden erst im 18. Jahrhundert modern. Die Intarsia wird nur selten noch benutzt, dagegen müssen ver-

Fig. 102.



Schreibtisch, eingelegt mit Messing, Zinn, Schildpatt, Holz etc.
(In Privatbesitz in Schlesien.)

Fig. 103.



Schreibtisch, eingelegt mit Messing, Zinn, Schildpatt, Holz etc.
(In Privatbesitz in Schlesien.)

goldete Beschläge, Vergoldungen (vergl. oben Fig. 98) und geschnitzte Ornamente die Pracht des Möbels erhöhen. Eine eigene Art von Marqueterie erfand oder vervollkommnete der französische Kunsttischler André Charles Boulle (1642—1732), der mit verschiedenen kostbaren Holzarten, Elfenbein, vergoldetem Messing und Zinn sehr gefällige Wirkungen zu erzielen verstand. Ähnliche Arbeiten werden auch, aber mit geringerem Geschick, in Deutschland ausgeführt (Fig. 102, 103).

Chinesische lakkierte Möbel, echte (vieux laque) und imitierte, wurden um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Mode, u. diese Geschmacklosigkeit vermittelt den Übergang zu einer neuen Thorheit, die etwa unter Ludwig XVI. begann und sich bis zur Zeit der Restauration in der Gunst des Publicums erhielt: die Mode, die Möbel mit Farbe an-

zustreichen. Sie werden also blendend weiß gefärbt, mit blaßbunten oder goldenen Rändchen verziert; vielleicht sind noch caméenartige Medaillons angebracht. Erst nach dem Falle Napoleons wird diese Mode verdrängt und die Holzfarbe tritt wieder in ihr Recht. Trotzdem wechselt der Geschmack auch darin: bald sind helle bald dunkle Möbel beliebt. Es ist bekannt, welche kostbaren Holzgattungen in unserem Jahrhundert Verwendung finden: außer Mahagony Rosenholz, Palissander (Palo santo) u. s. w., allein die Form der Möbel lässt, trotz aller Mühe, die sich z. B. Schinkel gegeben hat, der selbst Vorlagen für Tischler zeichnete, doch vieles zu wünschen übrig. Ist sein Versuch, die Formen im Sinne der griechischen Kunst zu verbessern, missglückt, so scheint den Bestrebungen, die in einer Imitation der Formen deutscher Renaissance das Heil erblicken, auch kein besserer Erfolg beschieden. Schon werden die Barock-, die Rococomöbel nachgeahmt, und dann darf man wohl erwarten, dass auch die des Empirestiles wieder Gnade vor den Augen der Modesüchtigen finden.

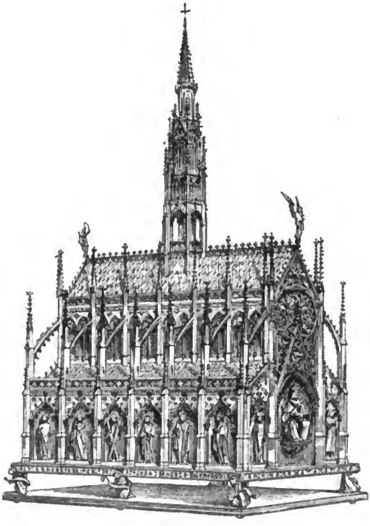
Die Arbeiten der Tischler ermangeln ja selbst zur Zeit des Empirestiles nicht eines gewissen künstlerischen Habitus; aber auch sie haben, unter der in unserem Jahrhundert herrschenden Stillosigkeit leidend, allmählich diesen Charakter eingebüßt, so dass wir heute wohl gute Werke hin und wieder antreffen, wenn für kostbare Einrichtungen etwas besseres verlangt wird: die Durchschnittsware, in Fabriken hergestellt, ist dagegen ohne jeden künstlerischen Wert, und dies wird immer mehr der Fall sein, je mehr das Publicum sich gewöhnt, solche Massenfabricate, die allerdings den Reiz der Billigkeit für sich haben, zu kaufen, und je mehr die Existenz des Einzelnen, wenn auch hochbegabten, Handwerkers unter diesen Umständen in Frage gestellt wird.

B. Die Goldschmiedekunst.

Die Goldschmiedekunst, von den Völkern des Alterthums, wie noch heute zahlreiche Funde beweisen, mit feinstem künstlerischen Geschmack und mit bewunderungswürdiger Handgeschicklichkeit geübt, ist auch im Mittelalter von den frühesten Zeiten an mit Vorliebe gepflegt worden. Ist die Form der von den germanischen und keltischen Völkern geschaffenen Goldarbeiten, vorzüglich Schmuckgegenständen, auch noch roh, so ist die Arbeit, besonders die Ausführung der Filigranverzierungen, doch ganz vortrefflich zu nennen. Freilich sind nur wenig Proben dieser heidnischen Kunstleistungen uns erhalten, nur Schmuckstücke, die entweder den Todten ins Grab

mitgegeben wurden oder die in Zeiten des Krieges und der Gefahr vergraben und vergessen worden waren und erst jetzt wieder durch Ausgrabungen ans Tageslicht gelangen. Nach Bekehrung der bisher dem Heidenthum ergebenen Völkerschaften wurde nun die Goldschmiedekunst nicht allein zur Herstellung von Schmuckgegenständen ge-

Fig. 104.



Reliquienschrein, ehedem in Saint-Germain-des-Prés zu Paris.
(Nach Viollet-le-Duc.)

braucht, sondern hatte auch für die Kirche die nothwendigen Prachtgeräthe und Gefäße auszuführen. Die Werke, die für den Luxus der Vornehmen und Reichen angefertigt wurden, sind, wenige Ausnahmen abgerechnet, alle der Zerstörung anheimgefallen, und auch von den kostbaren Geräthen der Kirche sind aus den ersten Jahrhunderten des Mittelalters nur wenige erhalten geblieben. Der

Wert der Edelmetalle reizte die Habgier, und was etwa noch den Kriegsstürmen, den Geldnöthen nicht zum Opfer fiel, wurde umgeformt, um, den jeweiligen Stilrichtungen entsprechend, eine neue moderne Gestalt zu erhalten. Erst seit dem 12. Jahrhundert ist eine größere Zahl von Goldschmiedswerken, der überwiegenden Menge nach für kirchliche Zwecke bestimmt, in den Kirchenschätzen oder Museen erhalten. Wir wissen jedoch, dass an den Fürstenhöfen prächtige Schmucksachen, Goldbroschen, Armbänder, Ohrringe etc. gebraucht wurden, dass silbernes und goldenes Tafelgeschirr, kostbare Tafelaufsätze bei festlichen Gastmählern die Tische schmückten. Alle diese Kunstwerke sind eingeschmolzen worden, theils um das Edelmetall wieder in Geld umsetzen zu können, theils um in neue moderne Formen umgestaltet zu werden. Hat doch die französische Kaiserin Eugenie einige Prachtstücke des französischen Kronschatzes ihrem Geschmacke gemäss umarbeiten lassen! Und was im 19. Jahrhundert, das den Wert jener alten Kunstleistungen ja wohl zu würdigen versteht, als eine Barbarei angesehen werden muss, ist in früheren Zeiten, die nicht so kunstverständig die Werke der Vergangenheit zu schätzen wussten, unendlich oft geschehen. Man legte auch bis ins 17. Jahrhundert hinein gern einen Theil seines Vermögens in solchen Kostbarkeiten an, die man im Falle der Noth schnell wiederum zu Geld machen konnte. So mag sich die Seltenheit von Goldschmiedarbeiten, die für Profanzwecke bestimmt waren, am leichtesten erklären lassen. Erfolgreicher hat die Kirche ihre Kunstschätze zu bewahren gewusst. Alle die aus dem Mittelalter erhaltenen Goldarbeiten zeigen nun, dass auch diese Kunst durchaus von der Architektur, in beschränktem Grade

Fig. 105.



Monstranz der Gemeinde Prieglitz am Soemmering.
(Aus Mitth. der k. k. Central-Comm.)

Fig. 106.



Buckelpokal aus dem 15. Jahrhundert.
(K. Gewerbemuseum in Berlin.)

auch von der Plastik ihrer Entstehungszeit abhängig ist (Fig. 104). Im Aufbau des Gefäßes, in den Ornamenten reproduciert der Gold-

Fig. 107.



Trinkschiff aus dem Jahre 1502. (Germanisches Museum zu Nürnberg.)

schmied, was die herrschende Architekturrichtung als passend befunden hat; in den Figuren folgt er dem Geschmacke der mit

Fig. 108.



Pokal aus dem 15. Jahrhundert. (K. Gewerbemuseum zu Berlin.)

ihm lebenden Bildhauer und etwa noch der Maler. Er ist natürlich ein zünftiger Handwerksmann wie alle Künstler und hat diese ihm

Fig. 109.



Georg Wechtelin. Entwurf zu einem Deckelpokale.
(Nach Hirth, Formenschatz der Renaissance.)

gesteckten Grenzen auch selten genug überschritten. Die Werke, die im 12. und der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden sind, die Rauchfässer, Hostienbehälter, Ostensorien, Reliquiarien

schließen sich dem romanischen Stile aufs genaueste an; seit dem 13. Jahrhundert werden die Formen der gothischen Baukunst, die durchbrochenen Thürme, der Schmuck der Fialen, Spitzbogen, des Maßwerkes etc. nachgebildet (Fig. 105). Die so hergestellten Werke werden noch mit Emaillierungen oder Figuren verschönert, die, rund getrieben oder nur im Relief gearbeitet, oft auch mit farbigem Email überzogen sind. Edle Steine, im frühen Mittelalter zumal geschnittene Krystalle, Carneole, Onyxe oder Topase, die aus der

Fig. 110.



Der Bergwerks-Direction zu Wieliczka gehöriges Trinkhorn.
(Aus Mittheilungen der k. k. Central-Commission.)

Römerzeit noch als Kostbarkeiten bewahrt worden waren, setzt man zum Schmucke reicherer Kunstwerke gern ein. Glatte Flächen werden durch eingeschnittene Verzierungen, Gravierungen, belebt. So ist der Goldschmied ein Meister, der tüchtig zeichnen und modellieren gelernt haben muss, der von der Baukunst immerhin einiges versteht, mit der Gusstechnik, mit dem Grabstichel umzugehen weiß. Dies erklärt, dass sich die Goldschmiede diesseits der Alpen, wo strenge Zunftordnungen die Gebiete der einzelnen Handwerkszünfte

abgrenzten, zugleich als Münzstempelschneider, als Siegelstecher sich bewähren, dass von ihnen wahrscheinlich die Kupferstichkunst

Fig. 111.



Tafelaufsatz von Wenzel Jamnitzer (im Besitz des Freih. v. Rothschild zu Frankfurt a. M.). (Leipziger Illustrierte Zeitung.)

erfunden, jedenfalls aber zuerst praktisch geübt worden ist. In Italien aber sind die größten Künstler aus den Werkstätten der Goldschmiede hervorgegangen; es sei nur an den Architekten Filippo

Brunellesco, an die Bildhauer Lorenzo Ghiberti und den großen Prahler Benvenuto Cellini erinnert.

Hatte bis in das 16. Jahrhundert die Goldschmiedekunst hauptsächlich für die Kirche gearbeitet, so werden seit dieser Zeit die erhaltenen Denkmäler der Profankunst zahlreicher. Auch jetzt noch lässt die Kirche schöne Kunstwerke anfertigen; die prachtvollen Schätze der reichen Capelle zu München, die meisterhaften Arbeiten des Warburger Goldschmiedes Anton Eisenhoidt (1554—1603) liefern dafür den beredtesten Beweis. Aber neben diesen für den Gebrauch der Kirche bestimmten Geräthen haben wir nun aus dem 16. Jahrhundert

Fig. 112.



Salzfass des Benvenuto Cellini.
(Nach Ernest Bosc. Wien, Ambraser Sammlung.)

eine stattliche Reihe von Monumenten der Profankunst, deren geschmackvolle Ausführung, deren vorzügliche Technik noch heute wie ehedem bezaubert. Zum Tischgeräth gehören die mannigfach gestalteten Pokale und Trinkgefäße (Fig. 106, 107, 108 109 und 110); bald sind Figurenreliefs in getriebener Arbeit auf ihnen angebracht, bald Emaillierungen eingeschmolzen, oder es sind gar im Inneren Darstellungen graviert, die, wenn der Becher gefüllt ist, auf dem Weine zu schwimmen scheinen. Nautilus- und seltene Schneckenschalen, Cocosnüsse oder Straußeneier etc. werden zu Trinkgefäßen kostbar und mit vollendetem Geschmack gefasst. Tafelaufsätze dürfen bei

einem Festmahl nicht fehlen; als Muster eines solchen mag die Meisterarbeit des Nürnbergers Wenzel Jamnitzer (1508—1588) dienen (Fig. 111). Es versteht sich von selbst, dass die Weinkannen, die Salzfässer (Fig. 112), die Schüsseln, in denen man vor und nach Tische die Hände wusch, die Kannen, aus denen man bei dieser Gelegenheit das Wasser goss (Fig. 113), ebenso fein und schön ausgeführt waren. Aber die Männer wie die Frauen jener Zeit legten auch

Fig. 113.



Kanne des gräflich Herberstein'schen Taufzeuges.
(Aus Mittheilungen der k. k. Central-Comm.)

Wert auf künstlerisch geformten Schmuck. So werden goldene und silberne Gürtel und Ketten geschmiedet, für die Männer fein ciselierte Griffe und Scheiden der Paradeschwerter und Dolche, für die Frauen die aufs mannigfachste gestalteten, mit Edelsteinen und Perlen besetzten, mit Emailschmelzwerk verzierten Collier-Anhängsel (Fig. 114, vergl. Tafel V). Auch bei der künstlerischen Decoration der Schmuckschränke muss der Goldschmied mitwirken. Unter den Goldschmieden



Halsband-Anh

Nach

Tafel V.



Verlag von G. Freytag, Leipzig u. F. Tempsky Prag
Chromolithogr. v. August Osterrieth, Frankfurt a.M.

Halsband-Anhängsel.
(Nach Labarte.)

Tafel VI.



Verlag von G. Freytag, Leipzig u. F. Tempsky, Prag.

Chromolithogr. v. August Osterrieth, Frankfurt a. M.

Becher aus Rinoceroshorn.





jener Zeit werden neben dem schon genannten Wenzel Jamnitzer und Anton Eisenhoidt Hans Kellner in Nürnberg, David Altensteter in Augsburg, Hans Reinhard (früher fälschlich Heinrich Reitz genannt) in Leipzig, Daniel Kellerdaler in Dresden vorzüglich gefeiert. Nach dem dreißigjährigen Kriege wird auch die Goldschmiedekunst weniger in Deutschland gepflegt, doch haben sich die Augsburger Meister Drentwett und Heinrich Mannlich († 1718) eines großen

Fig. 114.



Halsbandgehänge im 16. Jahrhundert.
(Nach Hirth, Formenschatz der Renaissance.)

Rufes erfreut; besonders aber Melchior Dinglinger von Biberach († 1731), der in Dresden für August den Starken eine große Zahl Kunstwerke ausführte, welche heute eine Zier des „Grünen Gewölbes" bilden. (vergl. Tafel VI). Auch sie haben die Stilformen der Architektur, der Plastik in demselben Sinne gehandhabt, wie dies die Baumeister und Bildhauer ihrer Epoche zu thun pflegten; ihre Werke entsprechen also durchaus dem in ihrer Wirkungszeit üblichen Geschmacke. Außer

Gefäßen und Schmuckgegenständen fertigen sie Candelaber, Kronleuchter, Möbelverzierungen, Toilettenservice etc. Mit hoher Anerkennung sind im 17. und 18. Jahrhundert auch die französischen Meister auf diesem Kunstgebiete zu nennen. Für Ludwig XIV. arbeiteten Claude Ballin d. Ä. (1615—1678), dann Cl. Ballin d. J. 1661—1754), unter Ludwig XV. Thomas Germain (1673—1748) und Jacques Roettiers (1707—1784).

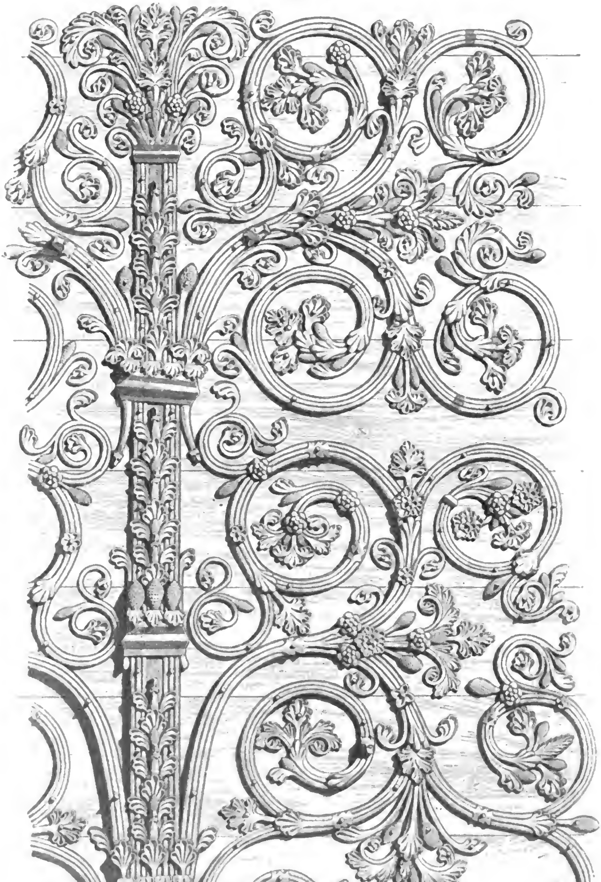
Auch diese Kunst hat in unserer Zeit unter der allgemein herrschenden Stillosigkeit viel zu leiden gehabt, doch in den Dutzendwaren, wie wir sie in Läden noch häufig antreffen, werden noch immer mehr schlecht als recht die Formen des Rococostiles nachgeahmt. Allein es haben noch in unserem Jahrhundert sehr tüchtige Goldschmiede gearbeitet; ich erinnere nur an die Leistungen der Berliner Meister Sy, Wagner und Vollgold. Und auch heute kann, das zeigen die Leistungen Berliner, Münchener, Wiener Goldarbeiter, vorausgesetzt, dass das erforderliche Geld an die Herstellung eines Kunstwerkes gewendet wird, wenn zumal tüchtige und den Goldschmiedstil auch begreifende Künstler, Architekten wie Bildhauer an solchem Werke sich betheiligen, sehr Schönes erreicht werden. Alessandro Castellani hat z. B. es vorzüglich verstanden, den schönen Mustern römischer und griechischer Goldschmiedekunst wieder Eingang zu verschaffen. Allein wohlfeil sind solche Kunstleistungen nicht und können es auch nicht sein; nicht das Edelmetall macht sie theuer, sondern die Handarbeit, die ein geschickter Meister auf ihre Ausführung verwenden muss. Und die Handarbeit ist gegen früher sehr im Preise gestiegen und wird voraussichtlich auch noch immer theurer werden. Es wird auch, dank der vielen Kunst- und Fachschulen, heute ganz gut wieder gearbeitet, allein wer Kunstwerke erwerben will, der muss sie auch ihrem Werte nach bezahlen können. Die billige Ware, in den Fabriken von Hanau, von Offenbach hergestellt, kann nur denen genügen, die eine gute Arbeit überhaupt nicht zu würdigen verstehen, und in diesem Falle ist ja der größere Theil des Publicums; es könnten jene Fabrikwaren allenfalls noch etwas stilvoller ausgeführt werden, ohne dass der Preis wesentlich sich erhöhte, aber im großen Ganzen wird auch auf diesem Gebiete die alte Erfahrung Recht behalten, dass gute Arbeit auch gut bezahlt werden muss, und man billig eben nur schlechte Ware kaufen kann.

C. Die Schlosser- und Grobschmiedekunst, die Waffenschmiede, Plattner und Eisenschneider.

Schon in den ältesten Zeiten verstanden sich unsere deutschen Vorfahren trefflich auf die Kunst des Schmiedens; kam auch vor allem in Betracht, dass sie Waffen, besonders Schwerter, die jeden Anforderungen des Krieges entsprachen, zu arbeiten vermochten (Wieland der Schmied), so wussten sie doch auch Zieraten geschmackvoll auszuführen, wie die in Frankengräbern gefundenen eisernen Zierscheiben und Gürtelschnallen beweisen, die gewöhnlich noch mit Gravierungen ornamentiert sind, Bandgeflechten oder thierähnlichen Motiven. Diese Gravierungen werden zuweilen mit dem Grabstichel oder durch Ätzung in das Eisen vertieft und mit Silber oder Gold ausgelegt. Die eingeschnittenen Linien sind dann mittelst des Stichels nach den Seiten unten erweitert; legt man nun den Gold- oder Silberdraht auf die Gravierung und hämmert ihn ein, so füllt er jene Erweiterung aus und lässt sich nun nicht mehr aus dem Eisenstücke loslösen. Spuren dieser Technik finden wir bereits in Grabstätten, die der eisernen Geräthe noch ermangeln; in der Nähe von Fürstenwalde bei Frankfurt a. d. O. wurde eine bronzene Lanzenspitze ausgegraben, auf der eine Runenumschrift mit Silberdraht eingelegt ist. Diese alte Technik wird im späteren Mittelalter wieder unter Einfluss orientalischer Vorbilder in Italien angewendet und mit dem Namen Tausia (Tauschierung) oder Azzimina bezeichnet, besonders zur Verzierung von Waffen und Rüstungen verwendet. Die Einlagen von Silber oder Gold werden entweder in der schon beschriebenen Art hergestellt, oder man vertieft die Stellen und macht sie rauh, so dass beim Einhämmern das Edelmetall festhaftet, oder entwirft auf dem glatten Eisen mittelst eines gezahnten Rädchens die Zeichnung und hämmert die Silberblättchen ein, die an den rauhen Partien dann sich mit dem Eisen verbinden. In dieser Technik sind die indischen, persischen etc. Eisenteller, Flaschen u. s. w. ausgeführt. Aus Italien kam diese Kunstübung auch nach Deutschland und wurde von den deutschen Waffen- und Plattenschmieden viel verwendet. Später geht die Technik der Tausia ganz verloren; nur im Baskenlande war sie ununterbrochen geübt worden, und die Arbeiten von Zuloaga haben erst in neuester Zeit wieder die Aufmerksamkeit der Künstler auf diese interessante Kunstform hingelenkt.

Die Schmiede des Mittelalters haben viele Arbeiten ausgeführt, die, durch Schönheit der Zeichnung ausgezeichnet, wohl verdienen, den Kunstwerken zugezählt zu werden. Aus den ersten Jahrhunderten sind uns wenige solche Leistungen erhalten, aber schon

Fig. 115.



Thürbeschlag von Notre-Dame zu Paris. (Nach Gailhabaud.)

um das Jahr 1200 werden die vorzüglich schön gelungenen Thürbeschläge der Kathedrale zu Paris (Fig. 115, 116) geschmiedet, und in dem 14. und 15. Jahrhundert entstehen zahllose Arbeiten, die alle mehr oder weniger bedeutenden Kunstwert beanspruchen dürfen.

Fig. 116.

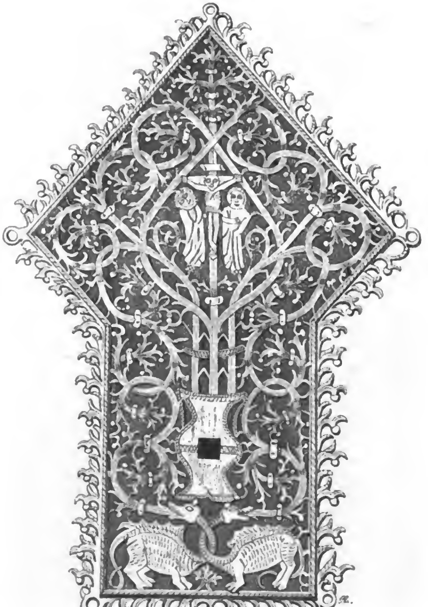


Thürbeschlag von Notre-Dame zu Paris.
(Nach Gailhabaud.)

Thürbeschläge, Schlüsselschilde (Fig. 117), Beschläge zu Thürringen und Thürklopfern (Fig. 118) werden mit bewunderungswertem Geschick ausgeführt; wenn man bedenkt, dass ehedem die im blanken Eisen hergestellten durchbrochenen Arbeiten auf bunte (rothe und

blaue) Stoffe aufgelegt wurden, so kann man sich eine Vorstellung machen, wie reizend einst sie farbig wirkten. Aber auch Gitter, Wand- und Kronleuchter, ganze architektonisch gegliederte Bauten,

Fig. 117.



Thürbeschlag aus dem 15. Jahrhundert.
(Aus den kunst- und culturgeschichtlichen Denkmälern des germanischen Museums.)

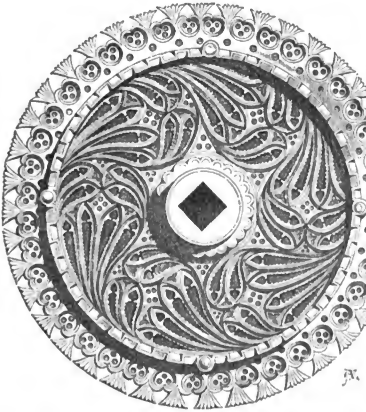
wie z. B. die Chambre ardante im Kloster auf dem Nonnberge zu Salzburg (Fig. 119), hohe Sacramenthäuschen (z. B. in Feldkirch) wissen diese Schmiede mit vollendeter Geschicklichkeit zu entwerfen

und auszuführen. So sind auch sie Künstler, die so gut wie ein Architekt zu zeichnen verstehen mussten. Wenn daher die Überlieferung meldet, dass der große Quinten Messys vom Schmiede zum Maler sich gebildet, dass

Liebe zur Braut hat den Schmied in einen Apelles gewandelt,

so erscheint dies gar nicht so undenkbar. Auch in den folgenden Jahrhunderten haben die Schmiede noch manch treffliche Arbeit

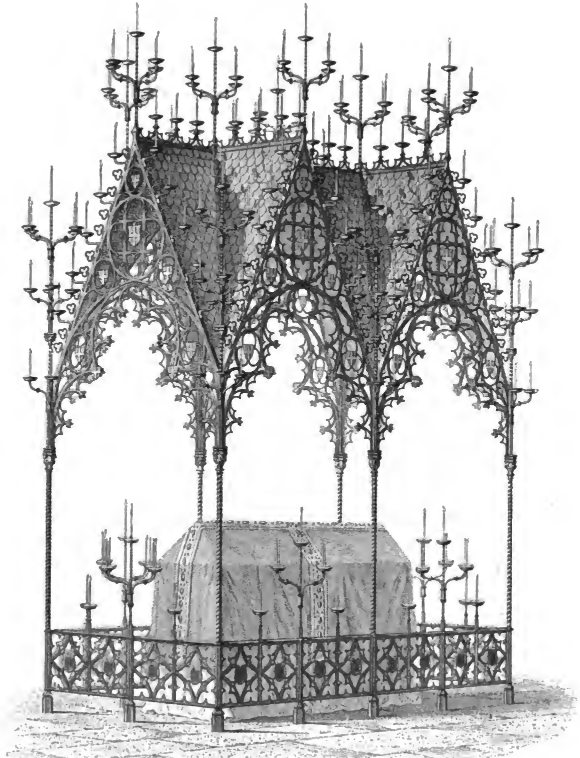
Fig. 118.



Thürbeschlag aus dem 15. Jahrhundert.
(Aus den kunst- und culturgeschichtlichen Denkmälern des germanischen Museums.)

aufzuweisen; die künstlich nach Art der Schreiberschnörkel verschlungenen Gitter zu Umwehrungen (Fig. 120, 121), für Brunnenhäuser, zu Oberlichten über den Hausthüren, die schönen Beschläge, die wir an den Thüren und Fenstern alter Häuser finden, die Wirtshaus- und Herbergenwahrzeichen, die mächtigen Candelaber und Wandleuchter zeugen ebenso von dem Geschmack als von der technischen Kunstfertigkeit der Schmiede des 16. Jahrhunderts. Ja an den Barock- und Rococobauten des vorigen Jahrhunderts sind die

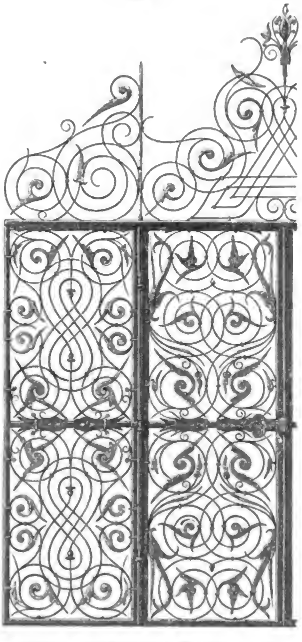
Fig. 119.



Chambre ardante im Kloster auf dem Nonnberge zu Salzburg.
(Nach Gailhabaud.)

Schmiedewerke oft von vollendeter Schönheit, dem architektonischen Stile angemessen und mit bewunderungswerter Handgeschicklichkeit ausgeführt (Fig. 122, 123). Dass das Schmiedegewerk heutiger Zeit

Fig. 120.



Gitter in der Stiftskirche am Strahow in Prag.
(Aus den Mittheilungen der k. k. Central-Commission.)

fast allen Anspruch, der Kunstindustrie zugezählt zu werden, eingebüßt hat, ist ja eine bekannte Sache. Heute werden die Zäune billiger aus Gusseisen hergestellt, und die bei einem Bau erforder-

lichen Eisenarbeiten liefert eine Fabrik für viel weniger Geld, als ehedem der anspruchsloseste Arbeiter verlangte. So wird nur in Ausnahmsfällen noch eine Kunstschmiedearbeit bestellt, und es ist sehr anzuerkennen, dass in den meisten Fällen noch die Schmiede diese

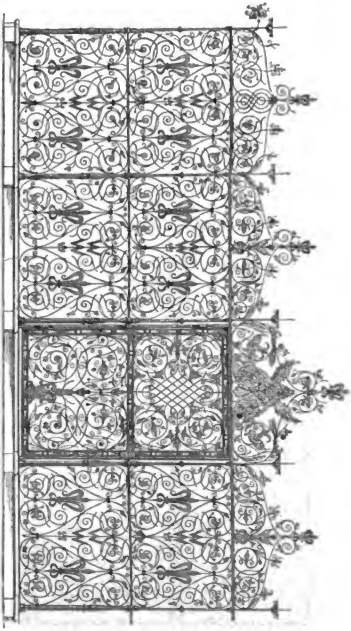


Fig. 121.

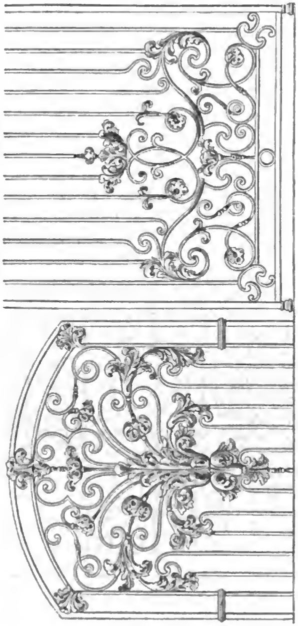
Gitter aus dem 16. Jahrhundert.
(Kunsthistorische Bilderbogen.)

Arbeiten auch wirklich gut auszuführen vermögen. Doch darüber dürfen wir uns kaum täuschen: auch dieses ehedem so blühende Kunstgewerbe wird durch die Massenerzeugung in den Fabriken erdrückt.

Das Plattnerhandwerk ist schon seit langer Zeit ausgestorben. Die kunstgerecht geschmiedeten Rüstungen werden erst seit dem

14. Jahrhundert getragen: bis dahin hatte der Schmied nur den Eisenhelm zu fertigen gehabt. Allmählich fieng man an auch den Leib, die Beine, die Arme durch passende Eisenplatten zu schützen, bis dann gegen Mitte des 15. Jahrhunderts der den ganzen Körper des Ritters

Fig. 122.

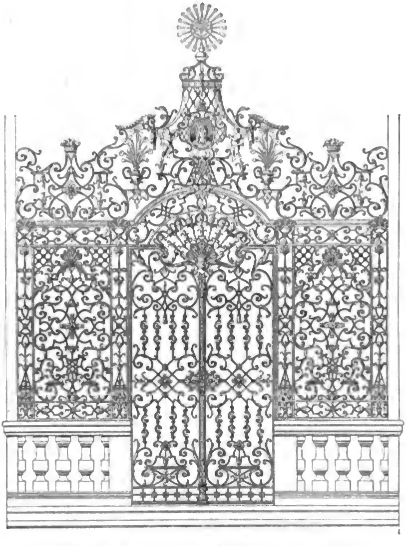


Schmiedeeisernes Gitter aus dem 18. Jahrhundert.
(Kunsthistorische Bilderbogen.)

umschließende Eisenharnisch aufkam, dem man nicht umpassend den Namen Krebs gegeben hat. Diese aus blanken oder braun, vielleicht auch blau angelassenen Stahlplatten gebildete Rüstung wird nun oft künstlerisch auch ausgeschmückt, besonders wenn sie nicht in der Feldschlacht, sondern nur zur Parade, etwa zum Turnier, getragen

werden sollte. Die Azziministen zeichneten mit Silber- und Goldeinlagen zierliche Muster auf den glatten Harnisch, oder derselbe wurde durch getriebene Arbeit mit Reliefdarstellungen, Ornamenten wie Figuren geschmückt. Billiger stellte man die Verzierungen her, die durch Ätzung hervorgebracht wurden. Die Metallfläche wurde

Fig. 123.



Kapellengitter im Dome zu Grätz aus dem 18. Jahrhundert.
(Aus Mittheilungen der k. k. Central-Commission.)

dann mit einem Ätzgrunde gedeckt, d. h. mit einem Überzuge von Harz oder Fett, und in diesen Ätzgrund nun mit der Radiernadel die Zeichnung skizziert, so dass durch das Zeichnen der Metallgrund bloßgelegt ward. Will man den Hintergrund der Ornamente tief ätzen, so entblößt man ihn ganz von dem schützenden Ätzgrunde.

Darauf lässt man Scheidewasser auf die so behandelte Zeichnung wirken; alle vom Ätzgrund bedeckten Partien werden von demselben nicht angegriffen, die von demselben befreiten je nach der Dauer, die das Scheidewasser wirkt, mehr oder weniger vertieft. Füllt

Fig. 124.



Dolch mit geätzter Klinge (Germanisches Museum zu Nürnberg.)

Fig. 125.



Rüstung Philipps III. in der Armeria Real zu Madrid. (Nach Ernest Bosc.)

man nun diese Tiefätzung mit schwarzer Farbe, so stehen die Ornamente etc. blank auf dunklem Grunde da (Fig. 122). Diese Art der Stahldecoration ist noch bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts, z. B. zur Verzierung der Officiersspontons, verwendet worden.

Fürsten jedoch verlangten für ihre Prachtrüstungen (Fig. 125), wie schon bemerkt, eine reichere Verzierung. Unter den italienischen

Fig. 126.



Hans Müelich, Entwurf zur Verzierung einer Prachtrüstung, Original im k. Kupferstichcabinet zu München. (Nach G. Hirth, Formenschatz.)

Fig. 127.



In Eisen geschnittene Dolchscheide. (Germanisches Museum zu Nürnberg.)

Plattnern war zu Anfang des 16. Jahrhunderts besonders berühmt Filippo Nigroli; auch Serafino Bresciano erfreute sich eines

großen Rufes. Einer der ersten deutschen Meister ist Desiderius Kolman aus Augsburg, der die Prachtrüstung für den sächsischen Kurfürsten Christian II. (1583—1611), jetzt im Johanneum zu Dresden, unter anderen Arbeiten ausführte. Dann werden gerühmt Wilhelm Seusenhofer aus Augsburg, Kunz Lochner aus Nürnberg. Tüchtige Künstler unterstützten die Plattner, indem sie ihnen die Verzierungen selbst entwarfen. So besitzt das k. Kupferstichcabinet in München solche Vorzeichnungen, die zum größeren Theil von dem Hofmaler Hans Müelich (1516—1573) (Fig. 126) und Christoph Schwarz herrühren. Auch die runden (Rondaches) oder ovalen Schilde, die bei Aufzügen oder Schauturnieren getragen wurden, sind oft mit flacher Ornamentik, öfter mit getriebenen Reliefcompositionen geziert. Die vortrefflichsten Leistungen der Plattnerkunst finden sich in der Armeria real zu Madrid, in der Ambraser Sammlung zu Wien, im historischen Museum zu Dresden. Die schweren Rüstungen werden jedoch schon im 16. Jahrhundert seltener angelegt. Karl der Fünfte nahm zwar, wie uns sein herrliches Porträt zu Madrid von Tizians Hand zeigt, in voller Rüstung an der Schlacht von Mühlberg Theil, aber schon den Kurfürsten Moritz von Sachsen schützte sein Panzer nicht vor der tödtlichen Kugel. Seit dem dreißigjährigen Kriege verschwinden die Rüstungen fast ganz; sie bilden nur noch einen Theil der Galauniform eines Generals oder Fürsten, und gegen Ende des vorigen Jahrhunderts ist denn auch diese Verwendung nicht mehr bräuchlich. Deshalb geht die Plattnerkunst schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts zurück und in den folgenden Jahrhunderten mehr und mehr zugrunde.

Mit der Plattnerkunst ist verwandt die der Eisenschneider. Man liebte früher nicht bloß brauchbare Waffen zu haben, sondern erfreute sich auch im Gegensatz zur heutigen Zeit an deren schönen Form und ihrer geschmackvollen Verzierung. So wurden die Schwertgriffe, die Degengefässe, die Spitzen der Degenscheiden (die Ortbänder) mit in Eisen geschnittenen Figuren und Ornamentalzieraten decoriert, aber immer so geschickt, dass der Reichthum des Schmuckes der Brauchbarkeit keinen Eintrag that, während heute ein ornamentierter Griff sich meist sehr unbequem anfassen lässt. Selbst noch die Gefäße der Galanteriedegen wurden im vorigen Jahrhundert von tüchtigen Eisenschneidern aufs geschmackvollste gestaltet. Die Jagdwaffen liebte man ebenfalls in gefälliger Ausstattung zu besitzen. Oft sind die Läufe selbst der Gewehre mit Reliefschmuck verziert, wie die Schaftung derselben durch reiche, in Elfenbein, Silber, Perlmutter ausgeführte Intarsia wiederum zum Kunstwerk gebildet wurde. Hirschfänger, Saufedern sehen wir des-

halb oft prächtig ornamentiert; besonderen Luxus aber trieb das 16. Jahrhundert mit den Dolchscheiden. Dieselben waren mit Reliefs, Todtentänze und ähnliches darstellend, geschmückt; den Hintergrund

Fig. 128.



Zunftkanne der Seiler in Breslau aus dem Jahre 1511.
(Museum schlesischer Alterthümer.)

schnitt man aus, so dass die Bilder à jour gearbeitet erschienen und von dem farbigen Sammtfutter, das die eigentliche Scheide bildete, sich nun wirkungsvoll abhoben (Fig. 125). Meister, wie

Hans Holbein d. J., haben zu solchen Dolchscheiden Compositionen entworfen. Ein seinerzeit hochberühmter Eisenschneider war Gottfried Leygebe (geb. zu Freistadt in Schlesien 1630, gest. zu Berlin 1683). Auch diese Kunst ist durch die fabriksmäßige Herstellung der Kriegs- und Jagdwaffen, durch die prosaisch praktische Auffassungsweise und durch die Sparsamkeit unserer Zeit verdrängt worden.

Fig. 131.



Zinnschüssel, ehemals im Besitze des Freiherrn v. Minutoli.
(Nach einer Photographie.)

Die Gefäßbildner sind, wie dies schon von den Goldschmieden angedeutet worden ist, von der Architektur ebenfalls abhängig. Die Proportionen der Gefäße und ihre Zieraten ordnen sich ganz den zur Zeit für die Baukunst geltenden Gesetzen und Geschmacksrichtungen unter. Von diesen Zweigen des Kunstgewerbes erwähne ich zunächst

D. Die Zinngiesser (cantharifusores).

Während des ganzen Mittelalters und noch bis in das Ende des vorigen Jahrhunderts bedienten sich alle die Leute, welche nicht

aus hölzernen oder thönernen Gefäßen speisen wollten, silbernes, später Fayence- und Porzellangeschirr nicht kaufen konnten, des zinnernen Tafelgeräthes. Auch Taufbrunnen werden aus Zinn gegossen und sind oftmals mit Reliefs und Ornamenten noch decoriert. Einfacher gestaltet sind die zinnernen Messkännchen, die Altarleuchter, die für ärmere Kirchen bestimmt waren. Die Zinnkannen des frühen Mittelalters sind zwar hübsch in ihren Verhältnissen, aber ohne reichere Verzierung. Erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts kommen große zinnerne Trinkkannen auf, meist für den Gebrauch

Fig. 132.

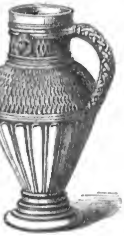


Zinnkanne von François Briot.
(Nach Ernest Bosc.)

der Zünfte angefertigt, die durch Gravierungen, Figurendarstellungen wie Ornamente sehr wirkungsvoll und geschickt decoriert sind. Solche Arbeiten scheinen meist, den Stempeln nach zu urtheilen, aus Schlesien, speciell aus Breslau herzustammen (Fig. 128, 129, 130). Kostbarer sind die reich in Renaissancestil verzierten Schüsseln (Fig. 131) und Wasserkannen, die aus Nürnberger Werkstätten, zumal des Martin Harscher († 1523) und Caspar Endterlein († 1633) hervorgiengen, oder nach den Entwürfen des Franz Briot (Fig. 132) gearbeitet wurden. Diese fein gegossenen und sauber ciselierten Stücke, Teller, Kannen u. s. w. erfreuen sich heute noch der Gunst

aller Sammler. Öfters sind die Trinkgeschirre, Deckelkännchen, auch mit Reliefs geschmückt, die man nach Kupferstichen berühmter Meister modelliert hat. So ist die Geschichte vom verlorenen Sohne nach Georg Pencz wiederholt für solche Reliefs verwendet worden. Selbst die ziemlich schmucklosen Zunftpokale aus dem Ende des 16. Jahrhunderts zeichnen sich noch durch gefällige Proportionen aus. Die Zinngießerei verspricht in jüngster Zeit wieder auch für künstlerische Zwecke Verwendung zu finden und scheint ja auch ganz wohl geeignet, dem minder Bemittelten, der Gold- und Silbergefäße zu kaufen nicht vermag, einen Ersatz zu bieten. Auf der Münchener Ausstellung von 1883 war eine Bowle zu sehen, erfunden von Adolf Seder, ausgeführt von Josef Lichtinger in München, die als ein stattliches Zierstück immerhin zu gelten den Anspruch erheben konnte.

Fig. 133.



Siegburger Krug.
(Aus den kunst- und culturgeschichtlichen Denkmälern des germanischen Museums.)

E. Die Töpferware

des Mittelalters ist, so weit uns bekannt, nicht von großer künstlerischer Bedeutung gewesen. Erst aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammen die mit durchsichtiger Bleiglasur überzogenen hellgelbweißen Krüge und Kannen, welche in Siegburg gearbeitet wurden (Fig. 133, 134). Mittelst Metallstempeln und Formen hat man auf die hohen und schlanken Trinkgefäße (Pinten) Figurendarstellungen, Porträts, Ornamente gepresst, die dem an sich unscheinbaren Geschirr einen großen Reiz verleihen. Gröber und roher sind dann die aus grauem Steinzeug hergestellten Gefäße (grès de Flandre), gewöhnlich mit blau aufgemaltem Email decoriert, die aus dem Nas-

Fig. 134.



Fig. 135.



Fig. 136.



Fig. 137.



Siegburger Krug.
(Nach v. Lützow's Zeitschrift.)

Krüge von Grenzhausen.

Kreussener Krug.

(Aus den kunst- und culturgeschichtlichen Denkmälern des germanischen Museums.)

sauer Lande (Grenzhausen) und aus Raeren bei Aachen herstammen (Fig. 135, 136). Die aufgepressten Verzierungen sind lange nicht so schön und scharf, wie die der Siegburger Ware. Endlich mögen noch die dunkelbraunen Erzeugnisse der Kreußener Töpfereien

Fig. 138.

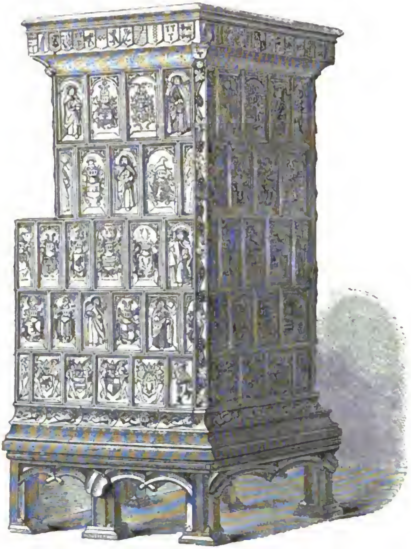


Unglasierte Ofenkachel, im Besitz des Museums schlesischer Alterthümer zu Breslau. (Nach einer Photographie.)

Erwähnung finden, die auch zuweilen (z. B. die Apostelkrüge) durch bunt aufgemalte Emailverzierungen noch einen besonders wirksamen Schmuck erhielten (Fig. 137). Aus sächsischen Töpfereien scheinen im 16. und 17. Jahrhundert ähnliche braune, mit buntbemalten Porträtmedaillons geschmückte Gefäße hervorgegangen zu sein. Trefflich sind

dann noch die Öfen ausgeführt, deren Kacheln, mit figürlichen und ornamentalen Zieraten ausgestattet (Fig. 138), braun oder grün glasiert sind, und die in ihrem ganzen Aufbau nach architektonischen Gesetzen angelegt erscheinen (Fig. 139, 140).

Fig. 139.

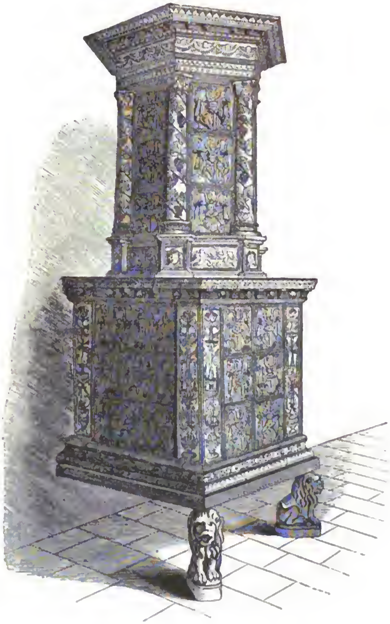


Ofen aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts.
(Aus den kunst- und culturgeschichtlichen Sammlungen des germanischen Museums.)

Einen bedeutend höheren Wert, als diese mit durchsichtiger (Blei-) Glasur gefertigten Gefäße und Geräthe, haben die Töpferarbeiten, welche mit weißer (Zinn-) Glasur überzogen sind, zumal wenn auf diese Glasur dann noch Verzierungen aufgemalt und durch Einbrennen befestigt sind. Diese Art von Töpferware wurde mit

besonderem Geschick von den Saracenen hergestellt, die nicht allein ihren Gefäßen eine sehr schöne Gestalt zu geben wussten (z. B. die prächtige sogenannte Alhambra-Vase), sondern auch den zur Be-

Fig. 140.



Ofen aus dem Jahre 1660.
(Aus den kunst- und culturgeschichtlichen Sammlungen des germanischen Museums.)

malung verwendeten Farben durch Zusatz von Arsenik einen eigenthümlichen Gold- oder Metallglanz zu verleihen verstanden (Fig. 141). In Italien wurden diese schönen, heute gewöhnlich als spanisch-

Fig. 141



Maurisch-Spanisches Gefäss.
(Nach Drury und Fortnum.)

Fig. 142.



Italienische Majolica-Schüssel.
(Nach: Kunst- und culturgeschichtliche Denkmale des germanischen Museums.)

maurische Töpferwaren bezeichneten Gefäße durch Import von der Insel Majorca bekannt und erhielten daher den Namen Majolica. Sie werden von italienischen Töpfern bald nachgeahmt und zur Herstellung von Prachtgeschirren benutzt, die, schwerlich je für den Hausgebrauch bestimmt, zur Ausschmückung der Wohnräume Verwendung fanden (Fig. 142). Im 16. Jahrhundert sind schon thätig die Werkstätten von Ferrara (Fig. 143), Padua, Venedig, Bassano, Savona, in den Marken die von Faenza (von den Fabrikaten Faenzas hat die weißglasierte Thonware den Namen Fayence erhalten), von

Fig. 143.

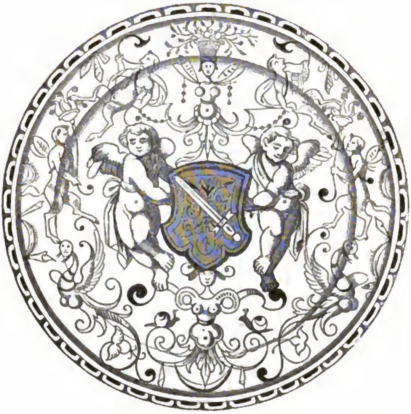


Ferrara-Majolica.
(Nach Burty.)

Forlì, Rimini, im Herzogthum Urbino zu Pesaro, Castel Durante, Urbino (Fig. 144, 145), Gubbio (dessen Erzeugnisse auch jenes metallische Lustre haben), im Kirchenstaate zu Deruta, in Toscana zu Caffaggiolo (Fig. 146), Siena, Pisa u. s. w. — Die einmal gebrannten Gefäße werden in die Glasur getaucht, und wenn dieselbe eingesaugt ist, so beginnt der Maler seine Thätigkeit. Da die Farbe sogleich, wie wenn man auf Löschpapier malt, aufgesogen wird, ist es nothwendig, mit sicherer Hand Contour und Farbenauftrag auszuführen: Correcturen lassen sich kaum gut anbringen. Sobald die Malerei beendet, wird das Gefäß nochmals gebrannt; die Farbe verbindet

sich nun innig mit der Glasur. In neuerer Zeit malt man mit Vorliebe auf glasierte Geschirre, wie auf Porzellan. Die Farbe kann da leicht abgewischt werden; Versehen sind ohne Schwierigkeit wieder gut zu machen; doch wird diese Art der Malerei von Kennern nicht besonders hoch geschätzt. Am schönsten sind die mit rein ornamentalen Zieraten bemalten Majolica-Gefäße: die Figurenmalereien sind in der Regel doch handwerksmäßige Leistungen, incorrect in der Zeichnung und bei der damaligen Beschränktheit der Farben im

Fig. 144.



Urbino-Schüssel.
(Nach: Kunst- und culturgeschichtliche Denkmale des germanischen Museums.)

ganzen recht monoton. Die deutschen Töpfer haben mit Glück die italienischen Arbeiten nachgeahmt (sogenannte Hirschvogel-Gefässe) und zumal in buntbemalten Öfen künstlerisch höchst anerkennenswerte Werke hervorgebracht (vergl. Fig. 139, 140). Die Öfen der Schweizer Töpfer sind z. B. mit Recht als in ihren Formen mustergiltig anerkannt worden. — In Frankreich ist berühmt die Oiron-Fayence (F. Henri-Deux), deren Leistungen heute zu den größten Seltenheiten gehören, und die auf dem Schlosse Oiron (zwischen

Blois und La Rochelle) für Helene de Hangest de Genlis, Dame de Boisy, seit 1519 Witwe des Ministers von Franz dem Ersten, Artus Gouffier, und Mutter des Claude Marquis de Caravaz († 1570 oder 1572), bis zu ihrem 1567 erfolgten Tode gefertigt wurden (Fig 147).

Nicht minder gesucht sind die bunten Töpfereien aus der Werkstätte des **Bernard Palissy** (geb. in der Saintonge 1510, gest. in der Bastille 1589). Die Reliefs, mit denen er seine Schüsseln u. s. w. decorierte, zeigen die langgezogenen Körperformen, wie sie bei den gleichzeitigen französischen Bildhauern beliebt waren. Eigenthümlich ist die Vorliebe bei ihm, nach der Natur abgeformte

Fig. 145.



Urbino-Majolica.
(Nach v. Lützow's Zeitschrift.)

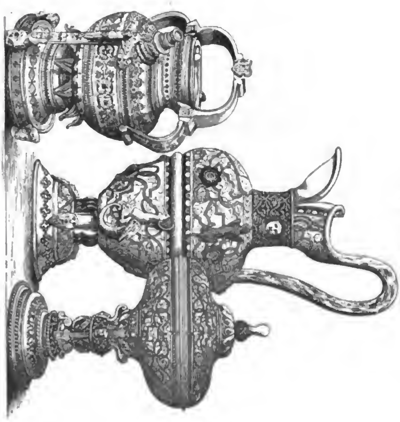
Thiere, Schlangen, Fische, Krebse, Muscheln zur Verzierung feiner Schmuckgefäße zu verwenden (Fig. 148). Die Farben sind, gegen die italienischen gehalten, düster und trüb. Später haben verschiedene französische Fayencefabriken (Nevers, Rouen u. s. w.) noch recht gute, jetzt gesuchte Stücke geliefert (meist mit blauen Zieraten auf weißem Grunde). — Die holländische Fayence, die besonders in **Delft** gefertigt wurde, bemüht sich zuerst chinesische Muster, blau auf Weiß, nachzuahmen, hat auch in den Gefäßformen sich China zum Vorbild genommen, aber doch einzelne recht schöne Werke hervorgebracht.

Fig. 146.



Caffaggiolo-Schüssel.
(Nach C. Drury und E. Fortnum.)

Fig. 147.



Sauvageot-Sammlung. Paris, Louvre. — Hope-Sammlung. London. — Sauvageot-Sammlung. Paris, Louvre.

Oiron-Gefässe.
(Nach Burty.)

Die Fayence wird verdrängt zuerst durch das Steingut und dies wieder dann durch das billige Porzellan.

Künstlerisch wertvoll sind die englischen Steingutwaren, die aus den Werkstätten des Josiah Wedgwood (1730—1795) hervorgiengen. Während die dunkelfarbigen Stücke, die zum Gebrauch

Fig. 148.



Palissy-Schüssel, im Besitz des Marquis de Saint-Seine.
(Nach Burty.)

bestimmt sind, nur im neurömischen Stile geformt, sonst schmucklos sind, hat er die Luxuswaren mit anmuthigen Ornamenten und Reliefs, meist antiken Cameen nachgebildet, verziert, die gewöhnlich weiß auf blauen oder gelben Untergrund aufgelegt sind und den Wedgwoodarbeiten einen eigenthümlichen Reiz verleihen.

Bedeutsam für die Geschichte der Keramik ist dann die Entdeckung der Herstellung des Porzellans. Porcella ist eine sehr schöne, durch die Glätte ihres Gehäuses ausgezeichnete Schnecke,

Fig. 149.



Meissener Vase.
(Nach Burty.)

die gewöhnlich Otterköpfchen genannt wird. Nach diesen Schnecken hat das feuerbeständige weiße Geschirr den Namen erhalten. In China von altersher angefertigt, wurde es im 17. Jahrhundert in

großer Menge durch die Holländer nach Europa eingeführt und mit ganz außerordentlich hohen Preisen bezahlt. Auf Bestellung lieferten die Chinesen auch europäisch decorierte, zumal mit gemalten Wappen ausgestattete Geschirre, die dann natürlich noch viel kostbarer waren. So wurden, da die Mode verlangte, dass Fürsten und vornehme reiche Leute Sammlungen von Porzellanschüsseln, Tassen, Vasen, Figuren anlegten, jährlich bedeutende Summen für diesen Luxusartikel verausgabt, die zum Theil wenigstens den Chinesen zugute kamen (z. B. die königliche Porzellansammlung zu Dresden). Die Holländer versuchten durch die Delft-Fayence ein billigeres Surrogat für jene, minder Bemittelten unerschwinglichen, aber doch modischen chinesischen Fabrikate zu schaffen, und ein gewisser

Fig. 150.



Capo-di-Monte-Porzellan.
(Aus den Blättern für Kunstgewerbe.)

Erfolg krönte auch immerhin ihre Bestrebungen; allein ersetzen konnte doch die Delftware niemals das echte chinesische Porzellan. Auch das sogenannte Frittenporzellan (pâte tendre), das schon im 16. Jahrhundert am Hofe der Medici und später vereinzelt in Italien und Frankreich hergestellt wurde, stark durchscheinend und wenig widerstandsfähig, war nicht im stande, mit dem chinesischen Fabrikat zu concurrieren. Deshalb war es von allergrößter Bedeutung, als Johann Böttcher (1681—1719) 1705 die Herstellung von Geschirren gelang, die dem chinesischen Porzellan ähnelten. Das erste Böttcher-Porzellan sieht rothbraun aus; seine Oberfläche ist theils matt, theils mit dem Stahl poliert, öfter mit aufgemalten Goldornamenten verziert. 1709 glückte es Böttcher dann, die weiße

Porzellanmasse (pâte dure) zu entdecken und somit die chinesischen Producte zu erreichen. Im folgenden Jahre wurde die Fabrik in Meißen angelegt, deren Erzeugnisse binnen kurzer Zeit, durch geschmackvolle Formen und reizende Malereien ausgezeichnet, den chinesischen mit Glück den europäischen Markt streitig machten (Fig. 149). Bald wurde das Geheimnis der Fabrication verrathen

Fig. 151.



Sèvres-Vase.
(Nach Burty.)

und schon 1720 die Fabrik in Wien, 1734 die zu Capo di Monte (Fig. 150), 1745 die zu Chelsea, 1750 (oder 1751) die von Wegele in Berlin (die 1763 königlich wurde), in demselben Jahre die Manufactur von Sèvres gegründet (Fig. 151); es entstanden die von Nymphenburg, Frankenthal in der Pfalz, Fürstenberg im Braunschweigischen u. s. w. Alle diese Fabriken haben sehr schöne

Arbeiten geliefert, sich dieselben aber deshalb auch immer theuer bezahlen lassen. Erst in unserem Jahrhundert ist das Porzellan billig geworden und hat, wie der Augenschein zeigt, alle anderen keramischen Producte verdrängt, dabei aber auch durchschnittlich die künstlerische Formenvollendung, welche die älteren Erzeugnisse so wertvoll macht, mehr und mehr eingebüßt.

F. Glasindustrie.

Eine gleiche Wahrnehmung drängt sich auf, wenn wir die Arbeiten der älteren Glashütten mit den Werken vergleichen, die aus den modernen Fabriken hervorgehen. Bekannt ist, welche hohe Vollendung die altrömische Glasindustrie erreicht hatte. Mit Bewunderung betrachten wir die Proben derselben, welche, gut oder leidlich erhalten, uns übrig geblieben sind: die Formenschönheit derselben erhebt sie heute noch zu mustergiltigen Vorbildern. Aber selbst in den zahllosen Scherben staunen wir die Schönheit der Farbe an, die mannigfache Mischung derselben, die musterhaft geblasenen, gepressten oder geschnittenen Figurenreliefs (Fig. 152). Während des Mittelalters ist die Glastechnik ziemlich in Vergessenheit gerathen. Verstanden auch die Byzantiner und vor allem die Saracenen noch schöne Gefäße herzustellen, sie mit eingebrannten Emailfarben zu schmücken, so sind die Arbeiten des Abendlandes doch von sehr untergeordneter Bedeutung, mehr für die Alterthumswissenschaft als für die Kunstgeschichte von Belang. Einen bedeutenden Aufschwung nahm die Glasindustrie erst in Venedig, wo seit dem 16. Jahrhundert jene wunderbar feinen, bizarr, aber doch geschmackvoll gestalteten Gläser gearbeitet wurden, die so gebrechlich erscheinen, dass sie recht eigentlich nur den Bedürfnissen der geräuschlosen, von keinem Wagengepolter erschütterten Lagunenstadt entsprechen. Die durchsichtigen weißen oder bunten, oft wie mit feinem Goldstaub überpuderten Kannen, Kännchen, Pokale sind mit zierlichen wunderbar verschlungenen Henkeln oder Füßen versehen, die, so lange sie noch weich waren, durch Kneifen mit einer Zange eine eigenthümlich phantastische Form erhalten haben (Fig. 153, 154). Eine reizende Art venezianischer Gläser zeigt weiße oder bunte Faden in der Glasmasse. Dieselben sind dadurch hergestellt, dass weißes undurchsichtiges (latticinio) oder buntes Glas aus dem Hafen mit der Pfeife des Glasbläsers herausgenommen und auf eine Eisenplatte (Marmor) gerollt wird, so dass es eine cylindrische Gestalt erhält; dann taucht man dies Glasstück in durchsichtige flüssige Glasmasse, rollt diese wieder, so dass der Cylinder weißen Glases nun allseitig von einer

Schicht durchsichtiger Masse bedeckt ist; dann wird der so entstandene Cylinder erhitzt und durch Ziehen zu dünnen Stäbchen (Canne) geformt. Wie aus diesen einfachen Stäbchen nun durch

Fig. 152.



Barberini- oder Portland-Vase. — British Museum, London.
(Nach Ernest Bosc.)

Zusammenschmelzen, durch Drehen und andere Operationen die Stäbchen mit zierlichem Filigranmuster hergestellt werden, hat Labarte (Histoire des Arts Industriels IV, 577 ff. — Paris 1868) ausführlich beschrieben und durch Abbildungen erläutert. Soll nun aus

diesen Stäbchen ein Gefäß hergestellt werden, so werden dieselben in einer cylindrischen Muffel aus Metall oder Chamottestein senkrecht nebeneinander geordnet; der Boden der Muffel ist mit etwas weicher Erde bedeckt, die Stäbchen zu halten. Darauf wird die Muffel so lange erhitzt, bis die Stäbchen die Berührung mit dem glühenden Glase ertragen. Sodann nimmt der Glasmacher mit der Pfeife ein wenig transparentes Glas, bläst eine kleine Masse, die er in die Muffel dann hineinbringt und nun so weit ausdehnt, bis dies geblasene Glas mit den Stäbchen in Berührung kommt und dieselben

Fig. 153.



Venetianisches Flügelglas.

Fig. 154.



Venetianisches Kännchen.

(Aus den kunst- und culturgeschichtlichen Sammlungen des germanischen Museums.)

an ihm fest haften; darauf zieht er das Ganze sammt den Stäbchen aus der Muffel; ein Gehilfe befestigt mit einem Faden heißen Glases die anhaftenden Stäbchen. Jetzt wird die so erhaltene Masse, die an der Pfeife hängt, in den Ofen gebracht und so erhitzt, dass alle Theile wohl zusammenschmelzen, dann auf dem Marmor gerollt und, wenn die Oberfläche ganz glatt ist, mit einer Zange die ganze Masse oben so geschickt zusammengedrückt, dass die Enden aller Stäbchen in einem Punkte zusammentreffen. Nach dieser Operation formt der Glasmacher nun durch Blasen die gewünschten Gefäße. Ist während des Blasens die Masse unbewegt geblieben, so steigen

die Faden vom Grunde des Gefäßes senkrecht empor (Fig. 155); hat man sie dagegen gedreht, so beschreiben die Faden eine Spirale und heißen dann Canne ritorte, die aus ihnen hergestellten Gefäße Vase a ritorti. Werden zwei solche Vase a ritorti, bei deren einer die Faden nach rechts, bei der anderen nach links gerichtet sind, ineinandergesteckt, durch Schmelzen verbunden und dann durch

Fig. 155.



Venetianisches Fadenglas.

Fig. 156.



Venetianisches Petinetglas.

(Aus: Kunst- und culturgeschichtliche Sammlungen des germanischen Museums.)

Blasen weiter gestaltet, so erhalten wir die schönen Gefäße, die wir gewöhnlich Vase a reticelli (Petinetgläser — die Arbeit filigrana a reticelli) nennen (Fig. 156). Die verschiedenen Färbungen und Mischungen der venetianischen Glaskünstler, wie die Herstellung des Aventuringlases, die Fertigung der Millefiorigläser u. s. w., seien nur noch erwähnt.

In den Formen haben die **deutschen** Gläser des 16. und 17. Jahrhunderts keinen besonderen Kunstwert; auch ist die Glasmasse

meist trübe, ins Grünliche spielend. Interessant werden dieselben durch die Emailmalereien, mit denen sie geschmückt sind; die Farben sind durch Einbrennen befestigt (Fig. 157). Aus dem Ende des 16. Jahrhunderts haben wir da zahlreiche Humpen, die mit bunten Wappenmalereien verziert sind. Besonders beliebt sind die Wappen des Deutschen Reiches und seiner hervorragendsten Fürsten (Fig. 158).

Fig 157.



Gemaltes deutsches Glas.

Fig. 158.



Gemalter deutscher Humpen.

Germanisches Museum zu Nürnberg. (Nach Gerspach.)

Berühmt sind dann die meist einfarbig (schwarz) selten bunt ausgeführten Malereien von Johann Schaper († 1670 zu Nürnberg). — Seit dem 17. Jahrhundert blüht die böhmische Krystallglasfabrication (Fig. 159), deren künstlerische Bedeutung nicht nur in dem ausgewählt schönen Material zu suchen ist, sondern hauptsächlich auf der Geschicklichkeit, mit der die Gefäße durch Schleifen decoriert sind, beruht.

Caspar Lehmann († 1622), ein Edelsteinschneider Rudolfs II., soll diese Kunst 1609 in Prag zuerst geübt haben. Sein Schüler ist Georg Schwanhard zu Nürnberg († 1667). Zu nennen wäre dann noch Hermann Schwinger in Nürnberg (1640—1683). Das Schleifen und Schneiden des Glases wird durch an einer Spindel befestigte, mannigfach geformte kleine Scheiben bewirkt, die aus Messing oder Kupfer hergestellt, mit Schmirgel oder Tripel bestrichen und vermittelst einer Drehbank in Bewegung gesetzt werden. Unter den

Fig. 159.



Böhmische Gläser.
(Nach Alexander Nesbitt.)

Glasschneidern des vorigen Jahrhunderts zeichnete sich durch die geschmackvolle Anordnung seiner Ornamente — weniger durch die Figurendarstellungen — aus: Christian Gottfried Schneider, der 1710 zu Warmbrunn in Schlesien geboren ist und 1773 starb. Er hat seine Arbeiten nicht mit seinem Namen bezeichnet, aber von seinen besten Leistungen Papierabdrücke genommen, die erhalten sind und es wohl möglich machen würden, einige seiner Werke noch ausfindig zu machen.

Nebenbei wird auch durch Ätzen das Glas verziert. Als Ätzgrund benutzt man Kopallack, radiert in denselben die Zeichnung und ätzt mit flüssiger Flussspatsäure. Endlich hat man auch mit dem Diamant in Glas radiert, und als ein hervorragender Meister wird Aaron Wolff (lebte im vorigen Jahrhundert in Brandenburg a. d. Havel) gefeiert. Was ich von seinen Arbeiten gesehen, ist in der That sehr zart, vielleicht zu zart, ausgeführt.

Erwähnung verdienen zum Schlusse noch die prächtigen Rubingläser, deren Erfindung und Herstellung wir dem bekannten Alchymisten und Chemiker Johann Kunkel (geb. zu Rendsburg 1630, starb zu Stockholm 1702), verdanken. Sie wurden so hoch geschätzt, dass wir sie oft mit goldenen und silbernen Montierungen antreffen.

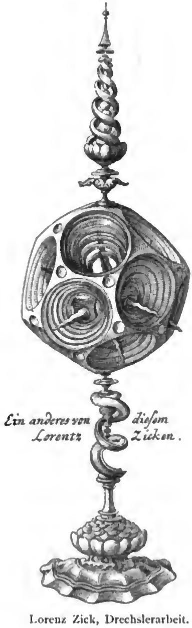
Nachdem die Kunstglasindustrie gegen Ende des vorigen Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des unserigen recht sehr herabgekommen war, sehen wir jetzt dieselbe wieder rüstig sich erheben und vielfach Werke hervorbringen, die den Vergleich mit den Leistungen der älteren Zeit wohl ertragen (vergl. die Glasindustrie von L. Lobmeyr, Albert Ilg und Wendelin Boeheim, Stuttgart 1874).

G. Drechslerarbeit.

Einen höheren künstlerischen Wert können die Erzeugnisse der Drechslerei wohl kaum beanspruchen, und während des Mittelalters ist der Drechsler auch nur immer als Gehilfe des Tischlers thätig gewesen. Wie uns die Miniaturen zeigen, hat man bis ins 13. Jahrhundert die Möbel, Stühle, Bänke, Betten und Tische gern durch gedrehte Zieraten verschönert (vergl. S. 133), später aber ist diese Mode gänzlich vergessen worden und mit ihr zugleich auch die Drechselei in den Hintergrund getreten. Becher, aus Maserholz gedreht, waren besonders im 12. und 13. Jahrhundert sehr geschätzt. Erst im 16. Jahrhundert wird die Drechslerkunst wiederum gefeiert. Es ist dies die Zeit, für die künstlich und künstlerisch ziemlich dieselbe Bedeutung hatte, die die Kunststücke eines Kalligraphen, der die Zeilen seiner geschriebenen Geschichte so zu verschlingen wusste, dass das fertige Schriftstück einem Porträt oder ähnlichem glich, wohl zu würdigen verstand, die an wunderlichen Wasserkünsten, Schnitzereien aus Kirschkernen, kindischen Automaten und gleichen Dingen ebensoviel Freude als an einem wirklichen Kunstwerke hatte. Die Bewunderung für das Mühsame, Schwierige veranlasste unsere Vorfahren, wie wohl heute noch so manche gebildeten Leute, solche Dinge für Kunstleistungen zu halten. Die Holländer hatten aus China die Wunder chinesischer Geduldarbeiten mitgebracht, die aus einem

Stück Elfenbein ausgeschnittenen Kugeln, in denen zahlreiche immer kleinere Kügelchen, alle mit fein durchbrochen gearbeiteten Ornamenten geziert, stecken etc. Mit diesen Leistungen der Chinesen treten nun unsere deutschen Drechsler in Concurrenz. Das Material

Fig. 160.



Lorenz Zick, Drechslerarbeit.
(Nach Doppelmayr.)

ist hartes Holz (Buche, Pflaum- oder Buchsbaum) oder Elfenbein. Gedreht werden Becher, wenn möglich papierdünn, so dass immer einer in den anderen gesteckt werden kann, Pokale mit künstlich durchbrochenen Füßen, Kugeln nach dem Vorbilde der Chinesen

(Fig. 160), Ketten, zusammenhängend aus einem Stücke gefertigt (Fig. 161), kurz: Spielereien, Künsteleien, zum Gebrauche untauglich, viel zu gebrechlich, Zeugnisse menschlicher Ausdauer und vollendeter Handgeschicklichkeit und als solche einst bewundert und theuer bezahlt. Im Nationalmuseum zu München, im germanischen Museum zu Nürnberg sind noch viele Proben derartiger Kunstarbeit aufbewahrt. Die saubere Arbeit an der Drehbank sagte auch dem Dilettanten zu, und so sehen wir denn gegen Ende des 17. Jahrhunderts die Drechselkunst von Kaisern, Königen und anderen vornehmen Herren betrieben. M. Fridericus Frisius, Scholae Altenburgensis Conrector, theilt in seiner künstlerischen Ceremoniell-Practica (Leipzig 1705) ein Lobgedicht mit, von Joachim Müller, Phil., Philol.

Fig. 161.



Stefan Zick, Drechslerarbeit.
(Nach Doppelmayr.)

et Poeseos Cultor, 1653 verfasst, das uns die besten Nachrichten von Künstlern und Dilettanten liefert. Er preist zunächst den Nürnberger Lorenz Zick (1594—1666), die Meister Vading und Kraus und den Drechsler Görlitzer in Königsberg, dann Caspar Schneck in Wien, Michael Maul in Straßburg mit seinen beiden Söhnen, den jungen Kraus, Liechtensteinischen Kunstdrechsler, Paul Eißler in Nürnberg, Michael Herbst, Friedrich Kleinert und Kunz Eckert ebenda, Treffler und Langenbacher in Augsburg, Michael Unger in Breslau. Unter den berühmten Dilettanten nennt er Alfons von Ferrara, Herzog Albrecht IV. von Österreich, Kaiser Ferdinand III., bei dem zumal Zick (doch wohl der ältere, nicht dessen Sohn Stefan [1639—1715]) in hohen Ehren stand, Kaiser Leopold I., den Kurfürst von Sachsen, den von Brandenburg und seinen Kurprinzen, die Könige

von Schweden und von Dänemark, den Herzog von Toscana, der den berühmten Philipp Sänger aus Dänemark nach Florenz beruft, den Erzbischof von Salzburg, die Bischöfe von Würzburg und Freising, den Herzog von Sachsen-Gotha, den Fürsten Lobkowitz. Auch Damen sind berühmte Drechslerinnen.

Das zarte Damen Volk, die schwachen Kreaturen,
Der Schönheit Meister-Stück und süsse Herzens-Curen,
Der Ausschuss edler Art, und reiner Tugend Spiegel,
Die schöne Götterzucht voll weisser Perlen Hügel,
Die süsse Erden Lust und Freud Ergötzlichkeit,
Die man mit Warheit nennt Magneten dieser Zeit,
So gar die zarte Waar, will sich mit dir lustriren,
Du edle Drechslerkunst, und deinen Kunst maniren.

Er preist die verstorbene Fürstin Lobkowitz, des verstorbenen Fürsten Pio Witwe. Dann wird erwähnt Fürst Karl und Prinz Hartmann von Liechtenstein, die Grafen von Weissenwoff, von Stahremberg, von Rappach, Bouquoy, von Berthold, von Öttingen, Schanschulian (wohl Giangiuliano), von Traun, von Hardeck, von Kuffstein, der Comthur des deutschen Ordens Karl Schweikart von Sickingen, den er besonders lobt,

Der Herr von Sickingen, so dem Maltäser-Orden,
Als eine Ritter-Cron, ist beygezehlet worden,
Ein Herr von Qualität, an welchem alles lebt,
Den seine Pietät und Dapferkeit erhebt;
Er drehet künstlich wohl, so dass es zu bewundern,
Man sieht den klugen Geist aus seinen Werken zundern
Und herrlich schimmern vor, o Held von Sonderheit,
O schönen Tugend-Flor, Kunst-Spiegel dieser Zeit
— — — etc.

der Herr von Stubenberg, der Baron Georg Siegm. Schiffer und der Baron Gilis. In Nürnberg zeichnen sich als Drechsler aus Gabriel Holzschuher (1642 Losunger), der berühmte Georg Philipp Harsdörffer, Johann Baptist Imhof, bei St. Sebald der Caplan Arnold und der Senior M. Karl Dittelmayer. Eine große Sammlung von Drechslerarbeiten bewahrte damals das Pestalozzi'sche Cabinet in Wien.

H. Die Rothgiesser

wären dann zu erwähnen. Diese Handwerker haben schon in dem 12. Jahrhundert, ja noch in früherer Zeit ganz hervorragende Werke geschaffen. Es sei nur an die siebenarmigen Leuchter in der Stiftskirche zu Essen (von 1003) und im Dome zu Braunschweig (um 1200).

den prachtvollen großen Bronzeleuchter im Dome zu Mailand, endlich an die zahlreichen, noch aus der romanischen Stilperiode herstammenden ehernen Handleuchter erinnert. Auch die zum Theil wenigstens als Kunstdenkmale zu schätzenden metallenen Taufkessel sind in ihren Werkstätten gegossen worden. Eines der ältesten dürfte das Taufbecken in St. Bartholomaei zu Lüttich sein, gegossen 1112 von Lambert Patras aus Dinant. So ist eine große Zahl von kunstgewerblich interessanten Arbeiten, die meist für den Gebrauch der Kirche, oftmals auch für profane Zwecke bestimmt waren, aus ihren Gusshütten hervorgegangen. Glocken und später auch Kanonen, Kirchengeräthe und Mörser und andere Hausutensilien. Und die Mehrzahl dieser Bronzewerke sind künstlerisch verziert, entbehren nicht des Schmuckes der Ornamente oder sind mit Figurendarstellungen, mit Wappen und Inschriften belebt. Erst unserem Jahrhundert war es vorbehalten, auch diese Geräthe ganz schmucklos zu lassen, ihnen nur die unerlässlich nothwendige, für den praktischen Gebrauch erforderliche Form zu geben. Anders eben jene frühere Zeit, die nicht einzig auf die Brauchbarkeit sah, sondern auch für schöne und reiche Formen empfänglich war. Eine Kanone des 16. Jahrhunderts kann unbedenklich in eine Kunstsammlung eingereiht werden; sie verhält sich zu dem modernen Hinterlader wie das hochbordige, buntbemalte und bewimpelte Orlogschiff, mit denen die Tromp und de Ruyter ihre Schlachten schlugen, zu einem heutigen Panzerkoloss. Den Künstlern höheren Ranges näherten sich die Rothgießer durch die Ausführung bronzener Grabmonumente. Eines der frühesten dürfte das Denkmal König Rudolfs von Schwaben († 1080) im Dome zu Merseburg sein. Im 15. Jahrhundert ist die Zahl der Bronzemonumente schon eine sehr bedeutende. Der bekannteste und gefeiertste Meister ist der Nürnberger Peter Vischer († 1529), der Denkmäler nicht nur für Bamberg und Magdeburg, sondern sogar für Breslau und Krakau zu liefern hat. Eine große Zahl höchst wertvoller Bronzereliefs findet man in der Sepultur des Domes zu Bamberg. Das Verdienst der Rothgießer nun festzustellen, müsste man zunächst wissen, ob ihnen auch der Entwurf und die Modellierung der Figuren zuzuschreiben ist, oder ob sie von Malern Zeichnungen erhalten, von Bildhauern die Modelle sich haben anfertigen lassen, und nur den Guss und die Ciselierung des Denkmales besorgten. In dem ersteren Falle wären viele von ihnen als Künstler zu betrachten, im anderen sind sie mehr oder weniger geschickte Handwerker. Sie treten allerdings als die Hersteller ihrer Werke auf, nennen sich auf den angebrachten Inschriften: daraus würde aber noch gar nicht hervorgehen, dass sie sich bei ihrer Arbeit nicht der Unterstützung von

Malern oder Bildhauern bedienten. Klar ist die Sache in keinem Falle, und doch ist sie von ganz eminenter Wichtigkeit: es handelt sich um nichts weniger, ob Peter Vischer der größte Künstler seiner Zeit, einer der bedeutendsten Meister der Plastik überhaupt gewesen, oder ob er nur ein schlichter Rothgießermeister war. Könnten wir

Fig. 162.



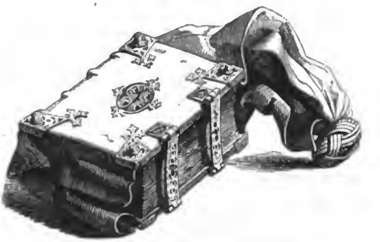
Büchereinband mit Buckeln.
(Aus: Kunst- und culturgeschichtliche Sammlungen des germanischen Museums.)

in den Geschäftsbetrieb seiner Gießhütte einen Einblick gewinnen, und das wird wohl schwerlich möglich sein, dann ließe sich die Frage mit Leichtigkeit lösen; so können wir nur in einem Falle, aber da auch mit voller Sicherheit, feststellen, dass Albrecht Dürer ihm zu einem Werke eine Skizze geliefert.

H. Lederarbeiten.

Eine Beachtung verdienen noch die aus Leder hergestellten Kunstarbeiten. Fassen wir zunächst die der Buchbinder ins Auge. Die kostbaren, zumal die für den kirchlichen Gebrauch bestimmten Bücher pflegte man im frühen Mittelalter mit wertvollen Einbänden zu versehen. Die schön geschnitzten Elfenbeinreliefs der alten Schreibtafeln (Diptycha) wurden auf die Deckel befestigt, oder man ließ besonders solche Reliefs nur für diesen Zweck anfertigen; sie wurden dann mit einer silbernen vergoldeten Fassung umgeben und diese mit Edelsteinen, mit Emails, mit getriebenen Ornamenten reich verziert. Ja es werden auch ganz silberne Reliefs

Fig. 163.



Büchereinband mit Schutzdecke (Camisia).
(Aus: Kunst- und culturgeschichtliche Sammlungen des germanischen Museums.)

gearbeitet, die den Buchdeckel völlig überdecken. Erst im 15. Jahrhundert wurden die Einbände aus Leder häufiger; man färbte es schön roth, und damit es nicht durch Reiben zerkratzt und beschädigt, an den Ecken bestoßen wurde, versah man die Ecken jeder Einbanddecke mit vier Metallbeschlägen, aus denen starke Buckel vorstanden, so dass der Lederband mit dem Tische nie in Berührung kommen konnte (Fig. 162). Die Beschläge wie die Schlösser, die bei Pergamentbüchern immer erforderlich waren, hat man dann hübsch gestaltet, fein ciseliert, und so bekam ein solcher Einband immer schon ein recht stattliches Ansehen. Die Anwendung von Eckbeschlägen und Metallschließen hat bis ins vorige Jahrhundert sich noch erhalten; sie werden dann meist von Silber gefertigt, und auf einen Sammeteinband aufgelegt machen sie einen sehr ansprechenden Ein-

druck. Um den bunten Lederband zu schützen, ging man aber sogar so weit, über demselben noch ein Schutzleder (Camisia) mit den Beschlägen zu befestigen, das, über die Ränder des Einbandes vorstehend, zugleich den Schnitt vor Beschädigung hütete. An einer

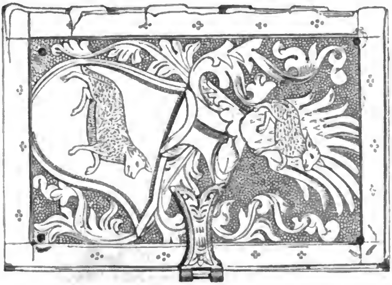


Fig. 164. Geschnittener Lederband.



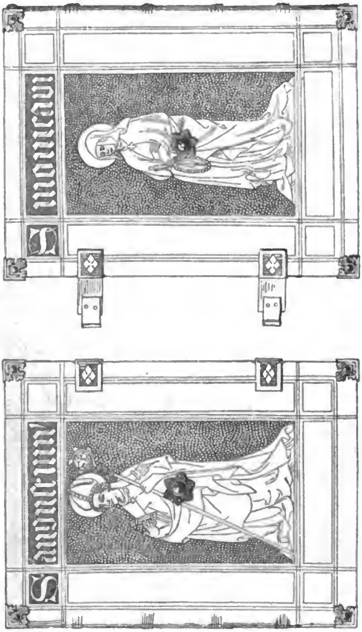
Fig. 165. Geschnittener Lederband.

(Aus: Kunst- und culturgeschichtliche Sammlungen des germanischen Museums.)

Schmalseite des Buches konnte diese lederne oder aus Stoff hergestellte Schutzdecke zusammengeschnürt werden, und wir erhalten so die auf mittelalterlichen Gemälden so oft dargestellte Form der Buchbeutel (Fig. 163). Aber unbequem war eine solche Vorkehrung immer, und für gewöhnlich begnügte man sich mit einfachem braunen

Lederband oder suchte diesen durch Pressungen mit erwärmten Stempeln oder durch eingeschnittene Bilder reicher zu gestalten. Man zeichnete auf den dicken Lederüberzug der Buchdeckel die Figuren und Ornamente auf, schnitt die Umrisse der Zeichnung mit

Fig. 166.



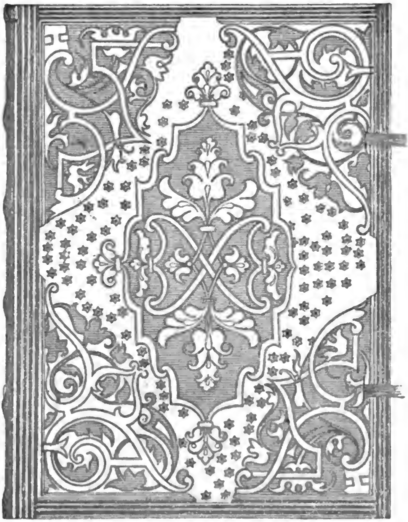
Geschnittener Lederband.

(Aus: Kunst- und culturgeschichtliche Sammlungen des germanischen Museums.)

dem Messer ein und schlug dann vermittelst Stanzen den Hintergrund, der etwas vertieft erscheinen sollte, nieder (Fig. 164, 165, 166, 167). Dass sich mit dieser Technik des Lederschnittes sehr schöne Erfolge erzielen lassen, haben ja neuere Versuche erwiesen. Im 16. Jahrhundert beginnt man nun der Ausschmückung der Leder-

bände eine größere Sorgfalt zu schenken. Für die Pressung werden reizende Randleisten in Kupfer geschnitten, die mit feinen Renaissancemustern, Portraits römischer Kaiser u. s. w. ornamentiert sind. Mitten auf den Buchdeckel werden entweder Wappen, oder Portraits von Fürsten oder berühmten Leuten (Luther, Melanchthon), oder

Fig. 167.

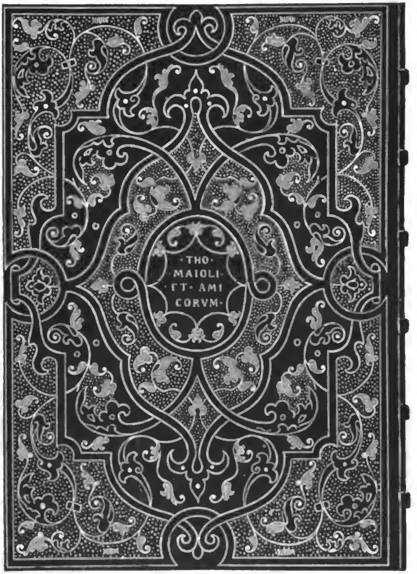


Gepresster Lederband.
(Aus den kunst- und culturgeschichtlichen Sammlungen des germanischen Museums.)

Darstellungen allegorischer Gestalten, Abbildungen von Personen aus der alten Geschichte (z. B. Lucretia) im flachen Relief aufgepreßt. Zumal auf Schweinslederbänden haben sich diese Pressungen, für die, wie es scheint, Maler die Zeichnungen entwarfen, vortrefflich gehalten. Reicher erscheint solche Zierat nun, sobald noch Gold bei der Pressung verwendet wurde. Die italienischen Pergamentbände,

die ohne Anwendung von Pappe hergestellt sind, zeigen im 16. Jahrhundert reizende Golverzierungen auf dem glatten gelben Grunde. Sehr reiche Einbände mit schön gezeichneten Goldpressungen verstand man im 16. Jahrhundert sowohl in Deutschland anzufertigen, wie in

Fig. 168.



Gepresster Lederband aus der Bibliothek des Thomas Majolus.
(Nach Ernest Bosc.)

Frankreich (Fig. 167, 168), wo man ihnen auch durch Auflegen verschieden gefärbter Ledermuster (Ledermosaik) ein noch schöneres und prächtigeres Aussehen zu geben wußte. Ich habe hier einige Proben so schöner Bucheinbände mitgetheilt. Weniger hübsch sind die noch

im 17. und 18. Jahrhundert mit Malereien verzierten Schweinslederdeckel. Auch der Schnitt des Buches wurde bei reich ausgestatteten Exemplaren durch Pressungen und Malereien, dem Einband entsprechend, verziert. Solch kostbarer Schmuck konnte nur dann berechtigt erscheinen, wenn die Bücher selbst einen bedeutenden Wert repräsentierten: dann lohnte es sich schon, ein theures Werk auch gut binden zu lassen. Je billiger die Bücher werden, je weniger

Fig. 169.



Ledernes Kästchen aus dem 14. Jahrhundert. (Nach v. Hefner-Alteneck.)

Fig. 170.



Ledernes Futteral aus dem 15. Jahrhundert. (Nach Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit.)

Geld man für sie verausgabt, desto geringer werden naturgemäß auch die Einbände. Es ist nun nicht in Abrede zu stellen, dass in der neueren Zeit auch der Geschmack für gute Bände sich bedeutend gebessert hat; indessen wird ein schöner Lederband immer nicht wohlfeil sein, und zumal mit den ja jetzt so überaus billigen Buchpreisen in keinem rechten Verhältnis stehen. So hat man denn auch hier zu Surrogaten seine Zuflucht genommen, ersetzt das Leder durch bunten Kattun und erreicht wenigstens, so lange das Buch

noch neu ist, einen das Auge bestechenden Effect. Wie aber diese schönen Kattunbände nach einigen Jahren aussehen, das ist ja bekannt.

Aus Leder hat man dann noch andere künstliche Arbeiten hergestellt, es z. B. in Wachs, das mit einigen uns unbekannten Zusätzen gemischt war, gesotten und Verzierungen, Figurenreliefs durch

Fig. 171.



Gepresste Ledertapete aus dem 17. Jahrhundert.
(Nach L'art pour tous.)

Pressung und durch Treiben, durch Stanzen mit heißen Eisen u. s. w. hineingeprägt. Als kostbare Zimmerzieraten waren so im 16. und 17. Jahrhundert die mit Malerei, Vergoldung und Pressung reich ornamentierten Ledertapeten (Fig. 171) beliebt, die man heute auch in Papier recht ähnlich nachzumachen versteht.

II.

Die Plastik.

Die Bildhauerkunst (Plastik, Sculptur) stellt wie die Architektur ihre Werke körperlich, d. h. in den drei Raumdimensionen her, entbehrt jedoch der Innenräume, welche jener eigenthümlich sind. Sind ihre Arbeiten so ausgeführt, dass sie rund, der Natur nachgebildet, erscheinen und von vorn, von den Seiten, wie von der Rückseite beschaut werden können, so werden dieselben Rundfiguren oder Statuen genannt; ist dagegen das Werk so angelegt, dass es, gleich wie ein Bild, nur von einer Seite betrachtet werden soll, dass der Hintergrund, von dem sich die einzelnen Figuren abheben, eine mehr oder minder ebene Fläche bildet, so bezeichnet man solche Arbeiten als Reliefs, und je nachdem die Figuren runder oder flacher aus dem Hintergrunde hervortreten, spricht man von Hoch-(haut-)reliefs (Fig. 172) und Flach(bas-)reliefs (Fig. 173). Die mittelalterlichen Bildhauer haben die Hintergründe, wie es gerade das dargestellte Relief verlangte, vertieft; die Meister der Renaissance und der modernen Zeit bauen ihre Reliefs im Modell auf einer ebenen Fläche auf und halten auch bei der Ausführung an dieser Norm fest.

Das Gebiet, welches der Bildhauer beherrscht, ist ein verhältnismäßig eng begrenztes. Ist er auch ungebundener in seinen Schöpfungen als der Architekt, der, wie wir gesehen, von zahlreichen Rücksichten abhängig erscheint, so erfreut er sich doch nicht der Freiheit, welche allein unter den bildenden Künstlern dem Maler gewährt ist. Seine Aufgabe ist die Darstellung der lebenden Natur, in erster Linie des Menschen, etwa noch des Thieres; die Wiedergabe der Landschaft, der Bäume, Blumen u. s. w. ist ihm versagt; er kann sie höchstens andeutend behandeln (vergl. Fig. 172), aber sie so wahr und lebensvoll wiederzugeben, wie der Maler dies vermag, das ist ihm, schon weil er selbst bei polychromer Ausführung doch der Farbe nicht jenen zauberhaften Reiz zu verleihen im Stande ist, durchaus nicht gestattet.

Die menschliche Gestalt darzustellen, ist, wenn nicht seine einzige, so doch seine Hauptaufgabe, und zwar wird er eine weit größere Kenntnis des Körpers und seiner Structur dazu bedürfen als der Maler, weil bei der Sculptur Fehler und Verstöße gegen die Wahrheit viel eher sich bemerklich machen als bei einem Gemälde, in dem durch geschickte Farbenbehandlung manche nicht genügend verstandene oder durchgebildete Partie sich verstecken lässt. Nicht allein aber stellt man in dieser Hinsicht an ein plastisches Kunstwerk

Fig. 172.



Lorenzo Ghiberti, größere Thür des Battisterio zu Florenz. Erstes Feld. (Nach Perkins.)

höhere Ansprüche; man verlangt auch, dass Statuen, von allen Seiten betrachtet, immer eine schöne Linienführung im Umriss zeigen. Dass dieser Anforderung nur schwer zu entsprechen ist, dass manche gute Ideen diesen Rücksichten geopfert werden müssen, liegt ja auf der Hand. Bei einem statuarischen Werke ist zudem der Künstler genöthigt, mit wenigen Figuren das auszusprechen, was er zu sagen hat; er kann in einer Gruppe nicht über die Menge von Gestalten disponieren, die beispielsweise dem Maler zur Verfügung stehen; er

muss bei Statuengruppen und selbst bei Reliefs, sollen dieselben nicht unruhig oder unklar wirken, wie z. B. das hier abgebildete Relief des Benvenuto Cellini (Fig. 174), mit verhältnismäßig wenig Mitteln sein Ziel zu erreichen wissen.

Den Raub der Sabinerinnen würde ein Maler (z. B. Louis David) immer mit einem großen Aufwand von Figuren darstellen; er würde uns eine Anzahl der geraubten Mädchen, der raubenden

Fig. 173.



Donatello, Sta. Cecilia.
(Nach Perkins.)

Jünglinge, der klagenden Mütter, der abwehrenden Väter zeigen; der Bildhauer Giovanni da Bologna hat sich mit drei Gestalten begnügt, den Jüngling dargestellt, der die geraubte Schönheit siegesfroh fortträgt, und den zu Boden geschlagenen Vater derselben (Fig. 175).

Ursprünglich ist die Plastik an die Architektur gebunden; sie hat einzig und allein die Aufgabe, dem Werke des Baumeisters den höheren künstlerischen Schmuck zu verleihen. Sorgfältig wird darum der Künstler erwägen, für welche Stelle sein Werk berechnet ist;

die Proportionen seiner Figuren werden sich strecken, selbst über das Naturwahre hinaus, sobald sie hoch über dem Auge des Beschauers ihren Platz finden sollen; er wird mehr auf die Wirkung hinarbeiten, wenn sein Werk nur aus der Ferne betrachtet werden kann, größeres Gewicht auf die Ausführung der Einzelheiten legen, ist ein nahes Herantreten an die Arbeit möglich. Er wird wohl unterscheiden, ob seine Arbeit im Freien einen Platz finden soll —

Fig. 174.

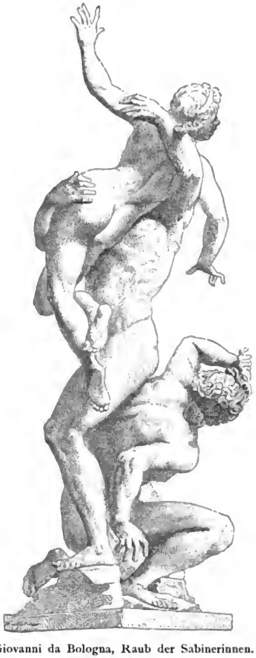


Perseus und Andromeda. Relief von Benvenuto Cellini.
(Nach Perkins.)

dann auch die Maßverhältnisse etwas verstärken — oder ob es für einen Innenraum bestimmt ist, und dann nicht verfehlen, die Beleuchtung mit in Betracht zu ziehen. Die Beobachtung aller der hier nur angedeuteten Rücksichten setzt den Künstler in den Stand, für den bestimmten Zweck ein möglichst wirksames Werk zu schaffen. Dass viele solche Arbeiten, herausgerissen aus der alten, wohl erwogenen Umgebung oder in Gipsabguss abgeformt, dann in den Museen nicht mehr die rechte Wirkung haben, ist ja leicht erklärlich.

Ein plastisches Kunstwerk ist nicht ein Möbel, das man ohne Schaden bald hierhin, bald dahin stellen kann; es kann ja immer auch unter anderer Umgebung seine Schönheit bewahren, aber seine rechte

Fig. 175.



Giovanni da Bologna, Raub der Sabinerinnen.
(Nach Desjardins.)

Bedeutung hat es nur an der Stelle gehabt, für die der Künstler es geschaffen. Die Architektur bietet aber dem plastischen Kunstwerk nicht nur die beste und passendste Stelle: sie gewährt ihm

auch den schönsten und wirkungsvollsten Rahmen. Es mag ja sein, dass schon in Athen auf der Akropolis, dass in Olympia zahllose Statuen und Statuengruppen neben- und hintereinander standen, da schon zur Blütezeit griechischer Plastik sich diese Kunst von der Baukunst losgelöst hat: aber ob dieser Statuenwald schön ausgesehen hat, ob in dieser Menge ein jedes Kunstwerk zur rechten Geltung gekommen ist, das wäre doch sehr zu bezweifeln.

Noch schlimmer stellt sich das Verhältnis in der neueren Zeit. Die Künstler des Alterthums wie des Mittelalters und der Renaissanceperiode haben ihre Arbeiten ausgeführt für einen bestimmten, ihnen wohlbekannten Zweck; sie haben dieselben nur unternommen, sobald ihnen eine Bestellung die Sicherheit gewährte, den Lohn für ihre Mühe zu ernten; somit waren sie in der Lage, alle jene eben skizzierten Rücksichten zu nehmen, und dass sie dies thaten, ist wieder ihren Werken selbst zugute gekommen. Der Künstler der neueren Zeit wartet in der Regel nicht so lange, bis ein Besteller sich bei ihm meldet: er schafft, und da er das Werk doch verkaufen will, so macht ihm die Wahl des Gegenstandes schon Schwierigkeiten, mit denen die älteren Künstler nicht zu kämpfen hatten. Ist die Arbeit vollendet — d. h. im Atelier ausgeführt, ohne jede Rücksicht auf die einstige Placierung — und wird sie verkauft, so hängt es einzig von dem Käufer ab, ob er für das Kunstwerk einen passenden Platz auswählt; je weniger dasselbe speciellen Zwecken entspricht, einen eigenthümlichen Charakter an sich trägt, je mehr es für alle möglichen Stellen verwendbar erscheint, desto besser wird es des Meisters würdig sich präsentieren. Man muss eine solche Statue wie ein Möbelstück im Garten, im Treppenhaus, im Boudoir, im Speisesaale aufstellen können, und sie muss überall gut und schön aussehen. Das ist sehr viel verlangt! Das Schlimmste aber sind die öffentlichen Monumente, die wie Briefbeschwerer auf den Plätzen unserer Städte hingestellt werden, ohne dass die Umgebung nur die geringste Beachtung erhält. Und wenn eine solche Statue noch viel größer wäre, sie würde auf einem großen Platze winzig, unbedeutend erscheinen, während sie, an der Façade eines öffentlichen Gebäudes angebracht, auf die Wangen der Auffahrt oder im Treppenhause eines Palastes, in einer hübsch geordneten Nische oder wie sonst, aber immer im Einklang mit der Architektur aufgestellt, einen ganz anderen Eindruck hervorbringen würde. Ja selbst auf den Pfeilern einer Umfassungsbalustrade aufgestellt, können Statuen ganz gut wirken, wie dies die Professorenbildsäulen beweisen, die auf dem Prato della Valle zu Padua so angeordnet sind. Ich will hier gar nicht von den

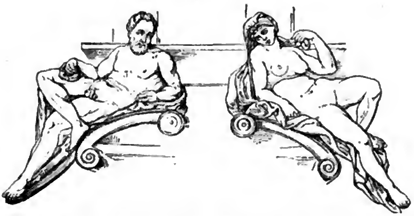
schwarzen Bronzemännern sprechen, die allerorten jetzt zum Andenken an berühmte und unberühmte Männer, Mitbürger, Localgrößen errichtet werden, und die, wie jeder sich überzeugen kann, bald nur von Fremden beachtet werden; aber auch Steinfiguren entbehren ja meist eines guten ruhigen Hintergrundes, der den Gestalten sich in ihren Umrissen klar abzuheben gestattet. Die Rococokünstler verstanden ihr Métier besser, wenn sie ihre Marmor- und Sandsteinstatuen gegen die dunklen Wände der geschorenen Taxushecken setzten. Meines Erachtens bedarf die Sculptur des Anschlusses an architektonische Monumente, und je mehr sie denselben sucht und benutzt, wird sie selbst dadurch Gewinn haben.

Es ist schon bemerkt worden, dass in der Darstellung des Menschen der Bildhauer seine vorzüglichste Aufgabe zu suchen habe. In der classischen Kunst hat man die Schönheit des menschlichen Körpers zuerst wiederzugeben sich bemüht, und an den Arbeiten, die vor der höchsten Blüte griechischer Kunst entstanden, sind meist die Körper mit vieler Geschicklichkeit dargestellt, während die Durchbildung und Belebung der Köpfe noch viel zu wünschen übrig lässt. Die griechische Kunst hat in der Darstellung des nackten Menschenleibes das Vorzüglichste geleistet; ihre Götter sind ganz unbekleidet oder nur theilweise mit Gewändern drapiert, so dass immer noch der schöne Körper zur Geltung kommt. Athleten sind nackt dargestellt, und dieser Cultus des Nackten, dieses feinfühlige Verständnis für die Schönheit einer unbekleideten Gestalt, hat auch in der römischen Kunst seinen Ausdruck gefunden. Die christliche Kirche dagegen tritt jenem Cultus des sündhaften Fleisches ganz und gar feindselig entgegen; alle Bildwerke, die für den kirchlichen Gebrauch bestimmt sind, müssen bekleidet dargestellt werden; ja man hat sogar den gekreuzigten Heiland in der älteren Zeit öfter mit der Tunica angethan gebildet. Je sichtlicher die Kunst selbst verfiel, um so weniger waren ja auch die Künstler der schwierigen Aufgabe, einen nackten Körper gut und schön wiederzugeben, gewachsen; schon aus diesem Grunde vermieden sie es, und wo sie es nicht zu umgehen vermochten, also wenn es sich um die Darstellung des Sündenfalles, der Taufe Christi u. s. w. handelte, da zeigten sie ihre Unfähigkeit ganz unverhohlen. Je mehr nun aber seit dem 12. und 13. Jahrhundert die Kunst der Bildhauerei und auch der Malerei sich wieder aufrafft, je mehr die Künstler es begreifen, dass die Grundlage aller ihrer Thätigkeit auf einem gründlichen Verständnis von dem Menschen, nicht allein von seiner Gesichtsbildung, sondern auch von seiner Körperform beruht, je mehr sie sich durch Studium nach der Natur, durch Actzeichnen, durch Kenntnis der

Anatomie dies Verständnis aneignen, dann an den Überresten des classischen Alterthums ihren Schönheitssinn stärken und veredeln, um so mehr musste sich ihnen die Wahrnehmung aufdrängen, dass nicht die bekleidete Menschengestalt, sondern den Menschen in all der idealen Schönheit, wie er aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen, also ohne jede Verhüllung, zu bilden, die höchste Aufgabe der Kunst sei. Die Kunst hat einstweilen noch für den Schmuck der Kirche zu arbeiten, da ist also die Schöpfungsgeschichte, dann die Darstellung der Auferstehung der Todten, und vielleicht noch ein oder das andere biblische Sujet geeignet, dem Künstler den Anlass zur Bildung nackter Gestalten zu geben, und wie schön diese Gelegenheit bedeutende Künstler zu benutzen wussten, zeigen uns die Reliefs am Dome zu Orvieto von Giovanni Pisano, zeigt uns vor allem die erste Tafel von der größeren Thür des Lorenzo Ghiberti (vergl. Fig. 172). Bei einer solchen Aufgabe erst konnten sie einmal recht Zeugnis von ihrer Kunst ablegen. Im 15. Jahrhundert suchen die Bildhauer Italiens — denn Deutschland kommt, was die Plastik anbelangt, in dieser Hinsicht nicht in Betracht — den Kreis der Darstellungen unbekleideter Figuren zu vermehren. Donatello stellt meines Wissens zuerst David, den das Mittelalter immer als den königlichen Psalmisten vorgeführt, als nackten Jüngling dar, und seinem Vorbilde ist dann Michelangelo gefolgt. Da die biblischen und legendarischen Geschichten indessen gerade in dieser Richtung einen dem Künstler wenig ergiebigen Stoff boten, man aber auch Bedenken trug, nackte Gestalten ohne jede Veranlassung, also als reine Nachbildungen der schönen Natur vorzuführen, so benutzte man schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts mit Vorliebe die Mythen der Griechen und Römer, zumal man überzeugt sein konnte, dass die aus diesem Kreise gewählten Sujets von den gebildeten Zeitgenossen verstanden und gewürdigt wurden. So entdeckte man einen Vorwand, welcher es möglich machte, Darstellungen nackter Männer und Weiber selbst der guten Gesellschaft annehmbar erscheinen zu lassen (Fig. 176, 177). Dem Alterthume waren diese mythologischen Persönlichkeiten doch immer Gegenstand religiöser Verehrung gewesen: jetzt aber wird einer unbekleideten Gestalt irgend ein Attribut beigegeben, welches sie als die oder die Gottheit kennzeichnet, und mit diesem Attribut hat sie nun ihre Legitimation erhalten, erscheint sie nicht mehr unschicklich; doch ihr mit irgend welcher frommen Regung entgegenzutreten, das fällt auch keinem ein. Man hat, wie gesagt, einen Vorwand, für die nackte Schönheit sich zu begeistern, und das genügt. Mit dieser gelehrten Bildung hängt nun auch die unselige Vorliebe für die Allegorie zusammen, jene Bilderräthsel,

die das plastisch oder malerisch nicht Darstellbare doch für den Eingeweihten erkennbar und begreiflich aussprechen sollen, für die Mehrzahl des Volkes jedoch unverständlich sind. In neuerer Zeit ist die Allegorie — Gott sei gedankt — etwas in den Hintergrund gedrängt worden, aber noch werden Bilder der Germania, der Austria, Bavaria, Borussia und wie alle diese langweiligen Personificationen heißen mögen, immer wieder gemalt, gemeißelt und in allen denkbaren, selbst unglaublichen Materialien dargestellt. — Die Renaissanceperiode hat aber — und das muss man ihr zur Ehre nachsagen — die nackte Schönheit mit dem erforderlichen sittlichen Respect darzustellen gewusst: selbst die Gemälde Tizians und Correggios, die Bildwerke des Giovanni da Bologna (vergl. Fig. 175) sind nicht im anstößigen Sinne sinnlich zu nennen. Wohl aber tritt diese Richtung

Fig. 176.

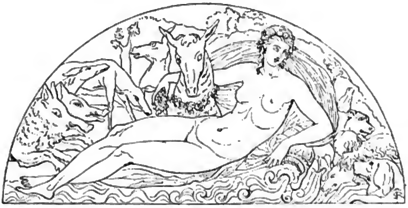


Michelangelo Buonarotti, Aurora und der Abend, vom Grabe des Lorenzo de' Medici zu Florenz. (Nach Lübke.)

in der Barockepoche immer klarer hervor. Schon die Gestalt der Gerechtigkeit am Grabmal Pauls III. im Chor von S. Peter zu Rom, die von Guglielmo della Porta († 1577) herrührt, ist etwas lüstern ausgefallen; aber das erscheint doch noch ganz zahm gegen den faunisch lächelnden Engel, der auf Berninis Altar in St. Maria della Vittoria der heil. Theresa den Pfeil der göttlichen Liebe entgegenhält, gegen desselben Künstlers Pluto und Proserpina (Villa Ludovisi, Fig. 178) oder gegen François Girardons († 1715) Behandlung des gleichen Vorwurfes im Versailler Garten (Fig. 179). Dem Zeitgeschmacke entsprechend wählten aus der griechisch-römischen Mythologie die Künstler die galanten Abenteuer der Götter und Nymphen, so die Geschichten von der Leda und die von der schönen Callisto, mit Vorliebe zum Gegenstande ihrer Darstellung.

Es genügt wohl an die Sculpturen im Marmorbade zu Kassel zu erinnern, die von Pierro François Monnot († um 1730) herrühren. Dieser etwas leichtfertigen Auffassung der Aufgabe der Kunst machte nun allerdings die Geschmacksveränderung, die in dem letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts vor sich ging, ein Ende, aber eine praktische Lösung, wie das Nackte unserer modernen Kunst zu erhalten sei, ohne dass man immer wieder, wie dies Thorwaldsen, Canova und ihre Nachfolger gethan, zur Nachbildung antiker Vorlagen seine Zuflucht nahm, eine solche Lösung ist immer noch nicht erzielt worden. Der großen Menge der modernen Welt ist der reine Genuss der nackten Schönheit fremd geworden, und deshalb ist es immerhin misslich, bei Denkmälern, die für die Öffentlichkeit bestimmt sind, wie das Erfahrungen gelehrt haben, von unbekleideten Ge-

Fig. 177.



Nymphe von Fontainebleau von Benvenuto Cellini.
(Nach Lübke.)

stalten Gebrauch zu machen. Aber auch in Museen, ja in Privaträumen scheut man sich, nackte Gestalten aufzustellen, wenn man die Nacktheit nicht eben durch irgend eine mythologische Bezeichnung zu entschuldigen vermag. Die Prüderie gerade in solchen Dingen ist fatal genug und zeigt — wie auch die nichtsnutzigen Feigenblätter, die in öffentlichen Sammlungen ja noch immer zum Scandal verwendet werden, — dass dem Publicum das Verständnis, die Fähigkeit, mit reinem Sinne sich der nackten Schönheit zu erfreuen, fehlt.

War dies Streben der Bildhauer zumal, ihre Kunst in der Darstellung herrlicher unbekleideter Menschengestalten zu zeigen, ganz und gar berechtigt, und konnte das Studium der antiken Denkmäler in diesem Falle sie nur in der Überzeugung bestärken, so hat dies Studium doch in einer anderen Richtung wieder vielen Schaden

angerichtet und der Porträtsculptur auf lange Zeit einen verkehrten, unheilvollen Weg gewiesen. Ich meine die irrige Auffassung, dass man glaubte, ein Werk großen Stiles hervorzubringen, wenn man auf eine Figur, die ganz in der Art der Römer gearbeitet war, nun einen modernen Porträtkopf setzte. Je vornehmer die darstellende Persönlichkeit, desto unerlässlicher erschien das Römercostüm. Wenn wir die Statuen Ludwigs XIV. und XV., die Denkmäler August des

Fig. 178.



Bernini, Raub der Proserpina.
(Nach Lübke.)

Starken und wer weiss wie vieler hoher Potentaten des 17. und 18. Jahrhunderts mit dieser Maskerade angethan sehen, deren barocker Effect noch durch die wallende Allongenperücke gesteigert wird, so sind wir geneigt, dies dem eigenthümlichen Zeitgeschmacke zugute zu halten: wie fest aber muss die Überzeugung von der Richtigkeit jener verkehrten Auffassung Wurzel geschlagen haben, wenn wir finden, dass noch Schinkel bei seinen Entwürfen zum Denkmal Friedrichs des Großen — die glücklicherweise Entwürfe

blieben — den Monarchen als römischen Triumphator vorführte, wenn Gottfried Schadow, der den lebenswahren Friedrich den Großen für Stettin (1793), den Ziethen und den Leopold von Dessau schon gearbeitet sich durch Goethe bestimmen ließ, dem alten Blücher in Rostock jenen wunderlichen Anzug anzulegen, wenn Kiss Friedrich Wilhelm III. als römischen Imperator darstellte, Rauch bei seinem Entwurf zur Doppelstatue Schillers und Goethes beide in römisches

Fig. 179.



Girardon, Raub der Proserpina.
(Nach Lübke.)

Costüm kleidete? Nun hoffentlich gehört diese merkwürdige Mode jetzt der Vergangenheit an. Es würde doch schwerlich heute einem Künstler einfallen, Bismarck in Gestalt eines römischen Redners oder Heerführers darzustellen. Diese thörichte Mode hat auch erst allmählich in den Ländern außerhalb Italiens Nachahmung gefunden: die schönen Statuen der bayerischen Herzoge Wilhelm V. (Fig. 180) und Albrecht V. am Denkmal Kaiser Ludwigs in der Frauenkirche zu München beweisen, dass man damals, zu Anfang des 17. Jahr-

hunderts, wohl noch im Stande war, eine Bildsäule geschmackvoll herzustellen, wenn dieselbe auch nur ihr gewöhnliches Costüm angelegt hatte, dass es der später für so unerlässlich erachteten Faltenmassen des großen Mantels nicht bedurfte, auch einem solchen Werk den Stempel wahrhaft monumentaler Kunst zu verleihen.

Die römische Garderobe für Statuen moderner Größen zu verwenden, wird, wie gesagt, jetzt wohl kaum einem Künstler noch

Fig. 180.



Pieter de Witte, Herzog Wilhelm V. von Bayern.
(Denkmal Kaiser Ludwigs in der Frauenkirche zu München.)
(Nach Lübke.)

einfallen, hat doch Rietschel durch sein Lessingstandbild (Fig. 181) gezeigt, wie schön das Costüm des vorigen Jahrhunderts sich präsentiert, wenn es von einem wahren Künstler dargestellt wird. Fraglicher erscheint es, ob mit unserer modernen Tracht der Künstler etwas Rechtes anfangen kann. Die Uniformen der Soldaten bieten immer noch eher malerische Motive, als die Kleider des Civilisten; aber das Bein wird bei beiden durch die lange Hose ganz versteckt,

und es gehört viel Kunst dazu, eine solche moderne Statue nicht entsetzlich langweilig erscheinen zu lassen. Und doch werden dieser hässlichen Statuen immer mehr! Wäre es da nicht am besten, die

Fig. 181.



Lessingstatue in Braunschweig.
(Von Ernst Rietschel.)

Frage in der Art zu lösen, dass man sich entschließt, nur Brustbilder, Büsten oder Medaillons dem Andenken verdienter Männer zu widmen? Bei der Büste würden alle Schwierigkeiten, das moderne Costüm darzustellen, doch erheblich reduciert werden.

Die Büsten müssten aber nur nicht in der Art ausgeführt sein, wie dies seit drei Jahrhunderten und länger üblich ist, dass heißt: man sollte nicht auch in der Hinsicht dem Vorbilde der Römer sclavisch folgen und den Hals und das Stück Brust, das da zum Vorschein kommt, unbekleidet bilden. Die Römer und die Griechen gingen mit bloßem Halse, zum Theil entblößter Brust einher; an diesen Anblick waren die Zeitgenossen gewöhnt, und der römische

Fig. 182.



Desiderio da Settignano, Büste der Marietta Strozzi.
(Berliner Museum.)
(Kunsthistorische Bilderbogen.)

Bildhauer, der die Büste des Seneca meißelte, hat den welken, runzligen Hals des gefeierten Dichters und Philosophen naturtreu darzustellen sich nicht gescheut. Als man aber im 15. Jahrhundert wieder begann Porträtbüsten auszuführen, als Desiderio da Settignano (Fig. 182), Mino da Fiesole, Benedetto da Majano (Fig. 183) ihre schönen Arbeiten fertigten, hat man das Brustbild immer bekleidet dargestellt, und zwar in der Art, wie Freunde und Zeitgenossen den

Dargestellten zu sehen gewöhnt waren. Unsere deutschen Meister wussten noch im 16. Jahrhundert vortrefflich solche Halbfiguren zu modellieren, wie das prächtige bemalte Terracottaporträt des Wilibald Imhof im Museum zu Berlin beweist (Fig. 184). Seit dem 17. Jahrhundert wird es aber bald allgemein üblich, die Porträtbüsten mit bloßer Brust und bloßem Halse darzustellen. Ob diese Art von Büste schön aussieht, mag ganz dahingestellt bleiben; ich will auch nicht über die

Fig. 183.



Benedetto da Majano. Büste des Filippo Strozzi.
(Berliner Museum.)
(Kunsthistorische Bilderbogen.)

Arbeiten früherer Zeit aburtheilen: sie müssen doch den Zeitgenossen gefallen haben — aber auf eins möchte ich hinweisen, dass plastisch eine Porträtähnlichkeit nur schwer zu erreichen ist, wenn der Porträtierte in einer allen denen, die ihn kennen, ganz ungewöhnten Weise dargestellt wird. Wir sind gewöhnt, unsere Staatsmänner, unsere Gelehrten, kurz alle die Leute, die durch Denkmäler geehrt zu werden pflegen, im vollen Anzuge mit Rock, mit Halskragen,

Halstuch oder Cravatte zu sehen, und dies Ensemble ist mit den Gesichtszügen eins geworden, es gehört dazu, sollen wir das Porträt erkennen. Es ist unerklärlich, wie ein Künstler von einer Begabung wie Reinhold Begas, der für die Berliner Nationalgallerie das Brustbild von Adolf Menzel modelliert hatte, auf den unglücklichen Gedanken verfiel, die Büste Moltkes in der alten Schablonenmanier zu bilden, den runzlichen Hals des greisen Feldherrn mit aller Natur-

Fig. 184.



Terracottabüste des Wilibald Imhof (im Berliner Museum).
(Nach W. Bode.)

wahrheit wiederzugeben. Wenn er Menzel im Hausrock darstellt, warum lässt er da dem Feldmarschall nicht seine Uniform? Es fällt ja keinem ein, sich mit nacktem Oberkörper malen zu lassen; sollte es nicht auch eine Thorheit sein, der Bildhauerei solche Freiheit zuzugestehen? Dieselbe hat ja mit Schwierigkeiten aller Art zu kämpfen, will sie ein Porträt recht ähnlich herstellen; die charakteristische Farbe des Originals kann sie nicht wiedergeben, sie muss aber auch auf die Nachbildung mancher Kleinigkeiten verzichten,

die mit die Ähnlichkeit des Porträts bedingen. Ich erinnere nur daran, dass sie die Brillen nicht darstellen kann — und wie viele Leute werden durch Büsten geehrt, die die Mitwelt nie ohne Brille sah (z. B. Thiers) — und sicher sieht ein Kopf doch ohne dies unentbehrliche Geräth ganz anders aus. Aber jedenfalls wird der Verlust der Brille nicht das Aussehen eines Menschen so verändern, als wenn wir ihn, den wir immer nur in voller Kleidung gesehen, nun auf einmal mit blossem Halse, mit nackter Brust erblicken. Die Denkmäler, mit denen die Dankbarkeit der Gegenwart das Andenken verdienter Persönlichkeiten ehrt, oft mehr als mit der künstlerischen Ausstattung eines Ortes vereinbar erscheint — ich denke an München, dessen Reichthum an Statuen sich noch vermehren ließe, hätte man sie nicht auf die Plätze gestellt, sondern etwa in Verbindung mit den Arcaden des Hofgartens gesetzt — diese Denkmäler sind es ja, die fast einzig und allein dem Künstler Gelegenheit bieten, seinen Genius zu offenbaren. Öffentliche Gebäude werden leider nur höchst selten, Privathäuser noch seltener mit Sculpturen geschmückt, die vom Künstler, nicht vom Gipsgießer herrühren, und die Ausstattung der Grabmäler ist auch in den letzten Jahrhunderten mehr und mehr dürftig und ärmlich geworden; so hat die Bildhauerkunst recht eigentlich den festen Boden verloren: sie ist nicht mehr nothwendig, und wenn nicht hin und wieder Siegesdenkmäler zu errichten wären, wenn nicht große und kleine Orte von Zeit zu Zeit das Bedürfnis verspürten, irgend einer Größe ein Monument zu stiften, so würde der moderne Bildhauer kaum zu thun haben, denn seine schönsten Arbeiten bewundert wohl das Publicum bei Gelegenheit von Kunstausstellungen — das kostet ja nichts — aber sie zur Ausführung in Marmor, Bronze zu bestellen, das kommt selbst denen, welchen die Mittel dazu nicht mangeln, sehr selten in den Sinn.

A. Die Bildhauer.

Auch die Kunst der Plastik wurde im frühen Mittelalter hauptsächlich von Klerikern, Mönchen wie weltlichen Geistlichen, ausgeübt. So sind der Mönch Tuotilo von S. Gallen († nach 913) und der Hildesheimer Bischof Bernward († 1022), zugleich Goldschmiede, Erzgießer, Künstler im weitesten Sinne des Wortes. Doch wurde, so scheint es, in seltenen Fällen die Steinbildnerei und die Erzarbeit von einer und derselben Person geübt; die erstere fiel den Baumeister, die letztere den Goldschmieden zu. Seit dem 13. Jahrhundert treten in Deutschland die Innungen auf, und die Bildhauerei wird nun zwischen einigen Zünften in der Art getheilt, dass den Stein-

metzen, die zugleich Architekten sind, die Ausführung plastischer Kunstwerke aus Stein zufällt, den Rothgießern die Arbeiten in Bronzeguss überlassen, den Malern das Betreiben der Holzschnitzerei, den Goldschmieden das Treiben in edleren Metallen zugestanden wurde. Jedes Überschreiten der gesteckten Grenzen wurde, wie schon oben hervorgehoben ist, nach den Zunftgesetzen als Pfuscherei streng geahndet. In Italien scheinen die Künstler weniger beengt; die großen Erzbildner Lorenzo Ghiberti und Benvenuto Cellini hatten das Goldschmiedehandwerk erlernt, führten aber demungeachtet auch große Arbeiten in Bronzeguss aus, ja Donatello, gleichfalls ursprünglich Goldschmied, hat auch in Marmor gearbeitet, ohne dass ihm von Seiten anderer Zünfte Schwierigkeiten bereitet wurden. Jedenfalls machen die Künstler der älteren Zeit nicht allein das Modell, sondern besorgen auch persönlich den Erzguss und die Ausführung in Marmor.

In der Folgezeit ist dann die Bildhauerkunst auch in Deutschland als ein besonderes Gewerbe anerkannt worden, und dadurch erhielten ihre Vertreter nun das Recht, aus jedem ihnen passenden Stoffe ihre Werke herzustellen. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts sind sie, in einigen Orten Deutschlands wenigstens, zugleich mit den Malern und mit den Steinmetzen im Zunftverbande. Später scheinen sie eine Zunft für sich gebildet zu haben, wenn sie es nicht vorzogen, unter dem Schutze der Fürsten, befreit von allem Innungszwange, als freie Künstler zu leben. Auch in der Hinsicht ist eine Änderung eingetreten, dass der Bildhauer nicht mehr selbst den Erzguss ausführt, sondern sich begnügt, das Modell anzufertigen, den Guss selbst und die Ciselierung aber dem Erzgießer überlässt. So sind z. B. die Statuen des großen Kurfürsten zu Berlin, des Königs Friedrich I. zu Königsberg von Andreas Schlüter modelliert, aber von Jakobi gegossen worden. Bei der Ausführung des Modells in Stein ist der Bildhauer meist noch selbst thätig; wenn er auch vielleicht das Punktieren u. s. w. Gehilfen überlässt, legt er doch gewöhnlich die letzte Hand an das Werk. Bei solcher Arbeit sind große Zurüstungen nicht erforderlich; ein Raum, der sich zum Atelier eignet, wird überall aufzutreiben sein, und sollte dies selbst nicht der Fall sein, so lässt sich eine genügende Werkstätte leicht herrichten. Für die Herstellung größerer Bronzegüsse aber muss ein Schmelzofen und eine Gießhütte gebaut werden, und dies ist ohne größeren Kostenaufwand nicht durchzuführen; es lohnt sich also, wenn nur einige wenige Bildwerke gegossen werden sollen, die Errichtung einer Gießhütte nicht: sie würde die Kosten des Gusses bedeutend erhöhen. Schon aus diesem Grunde fand man es praktisch, lieber

das Modell einer schon bestehenden Gießerei anzuvertrauen, einer Werkstätte, in der Meister wie Gesellen gerade in der für diesen Zweck erforderlichen Praxis auch die nöthige Erfahrung hatten. Wie sollte ein Bildhauer, der vielleicht in seinem Leben nur einige wenige Erzarbeiten herzustellen hat, die Kenntnis der Metallmischung, die Geschicklichkeit des Formens und die vielen, für das Gelingen des Gusses ja so wesentlichen Erfahrungen sich erwerben können? Es genügt für ihn vollkommen, wenn er weiß, was jede einzelne Technik der Plastik zu leisten vermag, wenn er versteht, was im Bronzeguss sich ausführen lässt, was nicht, welche Grenzen der Steinbildnerei gesteckt sind u. s. w.

Der Bildungsgang des Bildhauers ist ziemlich derselbe, wie der des Malers. Auch er hat zunächst zeichnen zu lernen, dabei aber muss er sich von Jugend auf üben, das Gesehene plastisch wiederzugeben, es in geeignetem Stoffe zu modellieren. Diese Handfertigkeit kann gar nicht früh genug erworben werden. Wenn er dann durch Nachbilden von Gipsabgüssen sich hinreichende Geschicklichkeit angeeignet, durch das Studium der malerischen Anatomie sich eine genaue Kenntnis des menschlichen Knochengerüstes, der Lage und Veränderung der Muskeln, Bänder, Sehnen verschafft hat, so dass er genau weiß, wie unter der Haut das Gefüge des Menschen beschaffen — die Franzosen nennen es le dessous — dann erst geht er daran, das lebende Modell, den Act, nachzuzeichnen und nachzumodellieren. Die Kenntnis des menschlichen Körpers war der Zielpunkt alles Strebens der älteren Meister, und hatten sie dieselbe erworben, dann zeigten sie auch gern ihre Geschicklichkeit. Eine merkwürdige Probe anatomischen Wissens hat Marco d'Agrate (zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts) in seinem geschundenen Bartholomaeus (im Dome zu Mailand) geliefert. Stolz auf dies widerwärtige Bravourstück setzte er ihm die Unterschrift bei:

Nicht Praxiteles hat mich gemacht: nein: Marco d'Agrate.
(Non me Praxiteles sed Marcus finxit Agrates.)

Die geschilderten Übungen haben den angehenden Bildhauer in den Stand gesetzt, die Form des Körpers richtig aufzufassen, das Studium der Anatomie ihn gelehrt, was er unter bestimmten Voraussetzungen sehen muss, und die erworbene Handgeschicklichkeit ermöglicht ihm nun auch, was er gesehen, tadellos wiederzugeben. Die Behandlung des Faltenwurfes, die Anatomie der am häufigsten zu verwendenden Thiere wird er dann noch sich anzueignen bestreben, und damit hat er das Handwerk seiner Kunst gelernt, und je besser er dasselbe versteht, desto leichter wird es ihm werden, den Idealen seiner Composition Form und Gestalt zu geben. Ich brauche wohl nicht hinzu-

zufügen, dass auch der Bildhauer neben seiner Hand auch seinen Geist zu bilden strebt: es versteht sich das ja von selbst. Fraglicher erscheint es, wie viel Nutzen er von dem Studium älterer Werke, zumal antiker, für sich gewinnt. Dass solches Studium dem Künstler von allergrößtem Nutzen sein muss, sobald er nur sich bestrebt zu lernen, wie die älteren Meister es angefangen, für ihre Ideen die passendsten und schönsten Formen zu finden, das kann ja gar nicht bezweifelt werden; aber ebensowenig lässt sich verkennen, dass viele Künstler, statt von den Meistern zu lernen, sich zu deren Nachahmern ausgebildet, ihre eigene Art und Individualität in der Nachbildung geopfert haben. Einem stark begabten Künstler, wie z. B. Rubens als Maler das war, hat das Studium der antiken, der italienischen Meister nur förderlich sein können: aber wie viele tüchtige Leute haben bei diesem Studium das eingebüßt, was an Eigenart ihnen verliehen war, und sind aus Italien als mehr oder weniger handfertige Copisten heimgekehrt! Man könnte eine ganze Reihe Bildhauer namhaft machen, die allein an dem Studium der Werke Michelangelos zugrunde gegangen sind. Die erste und wichtigste Lehrmeisterin wird doch immer und immer nur die Natur bleiben; der Künstler kann sie studieren und versuchen aus dem vielen Schönen, welches er bei verschiedenen Individuen zerstreut vorfindet, eine Schönheit zu bilden, die alle jene Vorzüge in sich vereint, nicht in der Wirklichkeit, sondern nur in des Künstlers Phantasie Existenz hat, sowie Zeuxis sich zu Modellen für sein Bild der Helena fünf der schönsten Jungfrauen von Croton auswählte und ihre Schönheit in dem einen Gemälde concentrierte. Mit solcher künstlerischer Thätigkeit werden Idealwerke hervorgebracht. Sieht der Künstler dagegen seine Aufgabe nur in der möglichst lebenswahren Wiedergabe eines dem Zwecke entsprechend gewählten Modells, so ist seine Auffassung als realistisch zu bezeichnen. Ein solcher Realist ist beispielsweise Donatello. Kommt auch die Wahl eines schönen Modells nicht in Frage, sondern es ist dem Künstler gleichgiltig, ob dasselbe schön oder hässlich, und ist sein Augenmerk nur darauf gerichtet, es mit erstaunlicher Treue nachzubilden, so werden wir ihn einen Naturalisten nennen. Der Realismus gehört der aufsteigenden Periode der Kunstentwickelung an, der Idealismus wird die Blütezeit charakterisieren; der Naturalismus tritt erst in der Verfallsepoche ein.

Die Plastik des 15. Jahrhunderts ist in Italien zumal das Ergebnis der aufmerksamsten und hingebendsten Naturbeobachtung. Der Einfluss der antiken Denkmäler ist schon deshalb nicht so sehr hoch anzuschlagen, weil der größere Theil der später berühmten

Werke damals noch im Erdenschoße geborgen waren. Abdrücke von antiken geschnittenen Steinen sind von den italienischen Künstlern des 14. und 15. Jahrhunderts freilich schon, wie es scheint, für ihre Studien benutzt worden; aber erst gegen Anfang des 16. Jahrhunderts werden die Werke, die nun auf die Auffassung der Künstler einen so großen Einfluss ausüben sollten, ausgegraben: der Apollo von Belvedere, der Laokoon, der Farnesische Hercules, der Herculestorso.*) Und es scheint, als ob gerade diese Arbeiten die stilistische Ausbildung vieler großen Meister bestimmt haben, dass zumal Michelangelos Werke diesen Einfluss ganz klar zeigen. Dies Streben nach großartiger Wirkung, das einem Meister ersten Ranges auch verstattet, ohne sein Werk zu sehr zu schädigen, Übertreibungen der Naturwahrheit sich zu erlauben — dies Streben wurde verderblich, sobald kleine Geister mit denselben Mitteln ihre unbedeutenden Ideen auszudrücken sich unterfingen; es tragen deren Werke das Wesen der hohlen und pathetisch bombastischen Declamation an sich, die, je weniger sie zu sagen hat, durch Gesten, durch Mimik, durch Phrasen zu wirken sich bemüht. Und eine Neigung zu diesem künstlerischen Schwulst haftet allen den Bildhauern des 17. und 18. Jahrhunderts bald mehr bald weniger an.

Je mehr die Verehrung für die Werke der alten Plastik wuchs, je mehr man selbst in Werken, die heute als Erzeugnisse der Décadence angesehen werden, die unübertroffenen Muster alter Bildhauerkunst erblickte, umsomehr glaubte man genug gethan zu haben, wenn man sie, sei es im Original, sei es im Gipsabguß studierte, danach zeichnete, modellierte. Dass die Alten gerade dem Naturstudium ihre großen Erfolge verdanken, das wurde von Epigonen der großen Epoche italienischer Kunst nicht beachtet; die Natur immer und immer wieder zu Rathe zu ziehen, verlernten sie mit der Zeit gänzlich. Nachahmung der Alten, Nachahmung der großen Meister, vor allem des Michelangelo, Übertrumpfen desselben durch

*) Der Vaticanische Apollo, ausgegraben Ende des 15. Jahrhunderts zu Capo d'Anzo, vom Cardinal Giuliano della Rovere (Papst Julius II.) gekauft und dann im Belvedere aufgestellt. — Schlafende Ariadne, unter Julius II. in den Vatican gebracht. — Laokoon, gefunden bei den Thermen des Titus 1506. — Torso des Hercules vom Belvedere, unter Julius II. beim Theater des Pompejus gefunden. — Nil, unter Leo X. bei S. Maria sopra Minerva ausgegraben. — Antinous vom Belvedere entdeckt bei San Martino de' Monti, unter Leo X. oder Paul III. im Belvedere aufgestellt. — Farnesischer Hercules, 1540 in den Thermen des Caracalla gefunden, seit 1790 in Neapel. — Farnesischer Stier, 1546 oder 1547 ebendaselbst entdeckt, seit 1789 in Neapel. — Niobe-Gruppe, 1583 bei der lateranensischen Basilica gefunden, seit 1772 in Florenz, seit 1794 in den Ufficien. — Borghesischer Fechter, ausgegraben Anfangs des 17. Jahrhunderts zu Capo d'Anzo, seit 1808 im Louvre. (Nach Friedrichs, Berlins antike Bildwerke I. — Düsseldorf 1868.)

pathetische Effecte, gespreizte Gestalten, Versuche, malerische Wirkungen auch im Stein wiederzugeben, z. B. Wolkenmassen aus Centnern von Marmor oder Sandstein zu meißeln (wie schon Bernini das Vorbild geliefert), Haschen nach Niedlichkeiten und zierlichen Einzelnheiten, dazu das Überwinden selbstgesuchter Schwierigkeiten (des Queirolo „Desinganno", des San Martino verhüllter todter Christus (beide in der Capelle S. M. della Pietà de' Sangri in S. Severo zu Neapel), endlich eine bald größere, bald geringere Zuthat Koketterie, von Lüsternheit (die Pudicitia von Corradini in derselben Kirche), das sind die Mittel, mit denen die Künstler des 18. Jahrhunderts — rühmliche Ausnahmen ja immer zugestanden — ihre Erfolge zu erzielen wussten. Man muss jene Virtuosenstücke kennen, die ehedem solche Bewunderung erregten, um die Verdienste eines Canova, vor allem eines Thorwaldsen und seiner Nachfolger recht zu würdigen. Wenn nun der Kunsthistoriker heute nicht mehr mit der Entschiedenheit wie vor fünfzig Jahren den Stab über diese Arbeiten der Barock-, der Rococozeit bricht, wenn er deren Originalität noch anerkennt, zeigt, wie eben jene Kunstrichtung so ganz der gesammten Zeitauffassung und ihrem Geschmacke entspricht, so sollen aber damit keineswegs die Kunstleistungen als nachahmenswerthe Muster hingestellt werden. Und es scheint doch, als sei die Gefahr vorhanden, dass auch diese Arbeiten aufs neue von den Künstlern nachgeahmt werden, dass man in ihrem Geiste und mit ihren Formen zu arbeiten sich wieder anschickt.

B. Das Modell.

Für die Ausführung eines größeren Bildwerkes ist immer ein Modell erforderlich; zu entbehren ist es nur in dem Falle, wenn der Bildhauer seine Arbeit in Thon so modelliert, dass derselbe gebrannt werden kann, und also sein Werk in Terracotta herzustellen beabsichtigt. Ohne Modell dagegen sofort aus dem Stein das projectierte Werk herauszuhauen, wird selbst dem begabtesten Künstler nur selten gelingen, da leicht im Eifer der Arbeit Steinstücke fortgemeißelt sind, deren man später nothwendigerweise bedarf. Von Michelangelo wird erzählt, dass er ohne Modell zu arbeiten liebte; er hat aber auch eine Anzahl Werke unvollendet gelassen, und bei dem schönen Madonnenrelief in den Ufficien zu Florenz ist der Grund wohl darin zu suchen, dass ihm der Marmor fehlte, die untere Partie, die Füsse der heil. Jungfrau, noch darzustellen. Ein vorsichtiger Künstler wird aber schon deshalb die Mühe der Herstellung eines Modells nicht scheuen, weil ihm das am ersten die Ge-

legenheit gibt, die Wirkung des geplanten Kunstwerkes zu ermessen und nach Belieben die oder jene Einzelnheit zu ändern, im Nothfalle auch das Ganze, dessen Herstellung, gegen die Kosten einer Steinarbeit gehalten, ja unbedeutende Auslagen erfordert, zu verwerfen. Endlich werden zumal die Bildhauer der neueren Zeit gern Modelle in geringem Material arbeiten, um Besteller für eine kostspieligere Ausführung zu gewinnen. In der Hinsicht ist ja, wie schon hervorgehoben wurde, der Bildhauer in einer bei weitem besseren Lage als der Baumeister: er kann in dem Modell zeigen, wie das von ihm projectierte Werk sich ausnimmt, welche Wirkung es hervorbringt.

Zuerst wird er in kleinem Maßstabe Skizzen anfertigen und von diesen auswählen, was seinen Zwecken am ersten entspricht. Hat er dann eine bestimmte Anordnung für die beste anerkannt, so fertigt er, immer noch in einem kleineren Maßstabe, ein Hilfsmodell an. Das gewöhnliche Material für Modelle ist Thon, für kleinere Arbeiten, die im Detail sehr fein ausgeführt werden sollen, Wachs. Damit der Thon auch hält, nicht zusammenbricht, wendet man bei kleinen Hilfsmodellen Stützen aus Drähten u. s. w. an; bei größeren Werken sind den Bedürfnissen entsprechend geformte Eisenstangen und Eisenschienen erforderlich. Bei Reliefs ist diese Vorsicht nicht so nothwendig, wenn nicht die Figuren gar zu rund hervortreten. Dann kann es allerdings vorkommen — und das passiert wohl Kunstnovizen, die mit der Herstellung eines Reliefs noch nicht recht Bescheid wissen — dass die schweren Thonmassen sich loslösen und das ganze Werk zusammenbricht. Der Thon wird mit der Hand angetragen und die feinere Durchbildung dann mit Modellierhölzern verschiedener Form bewirkt. Unerlässlich ist es nun, den Thon immer feucht und bildsam zu erhalten, da er leicht beim Trocknen Risse bekommt und zerfällt; deshalb muss der Bildhauer ihn durch Bespritzen mit Wasser, durch Einhüllen in nasse Tücher gegen das Austrocknen schützen. Die menschlichen Figuren werden immer zuerst nackt dargestellt und die Gewandung erst über die unbekleideten Gestalten angelegt. Ist das Hilfsmodell zur Zufriedenheit des Künstlers ausgefallen, so fertigt er nun ein zweites Modell, welches in seiner Größe genau dem Werke entspricht, welches später in einem besseren Material ausgeführt werden soll. Für einen Bronzeguss ist es immer erforderlich in der Originalgröße ein Modell herzustellen, da dasselbe ja zur Formung unerlässlich ist; bei Steinarbeiten kann man sich jedoch auch mit einem kleineren Modell begnügen, vorausgesetzt, dass dasselbe in einem bestimmten leicht zu berechnenden Maße dem Original entspricht, etwa in halber, drittel oder viertel Größe ausgeführt ist. Verkleinerungen berühmter

Bildwerke werden gewöhnlich aus freier Hand modelliert, diese Nachbildungen sind aber lange nicht so genau und zuverlässig als die mechanischen Copien, die deshalb auch theurer sind. Gewöhnlich bedient man sich zu ihrer Herstellung der Colas'schen Reductionsmaschine, erfunden 1836 von Achille Colas (1795—1859).

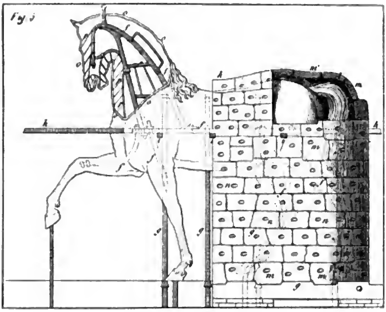
Während des Aufbaues des Modells wird der Künstler sich meist auf seine Formkenntnis verlassen, bei der letzten Durchbildung dagegen gern noch von passenden lebenden Modellen Gebrauch machen, gewisse Feinheiten doch lieber der Natur unmittelbar entlehnen. Gewandstudien lassen sich am besten und bequemsten mit Hilfe des Gliedermannes (mannequin) machen, einer lebensgroßen hölzernen, ausgepolsterten Puppe, deren Glieder beweglich sind, und der jede beliebige Stellung gegeben werden kann. Auf dieser Gliederpuppe werden die Gewänder arrangiert, die dann erforderlichenfalls dem Künstler einen Anhalt bei seinen Arbeiten gewähren.

Wenn nun das Modell beendet ist, so wird es in Gips abgegossen. Kleinere Modelle, Reliefs, kann man auch trocknen und brennen lassen, vorausgesetzt, dass man den Thon recht aushöhlt, so dass er gehörig austrocknet; ist dies nicht geschehen, so springt er beim Brennen. Durch das Trocknen zieht sich aber der Thon zusammen — er schwindet — und so werden die Formen des Modells mehr oder weniger verändert. Deshalb zieht der Bildhauer das Abformen in Gips vor. Dies Abformen hat dann gar keine Schwierigkeiten, sobald bei dem Modelle darauf Rücksicht genommen worden ist, sobald es sich z. B. um ein Relief handelt, bei dem keine Theile unterschnitten sind, d. h. so gearbeitet, dass der Gips sich dahinter setzen und dann nicht mehr abgehoben werden kann. In diesem Falle ist es allein erforderlich, das Thonmodell noch einmal anzunässen, mit einem Rande zu umgeben und sodann vorsichtig, dass sich keine Luftblasen bilden, den Gips aufzutragen. Von dieser Gipsform werden sich dann leicht Abgüsse herstellen lassen: sie muss nur leicht mit Öl bestrichen werden, damit der eingegossene Gips nicht an der Form haftet. Schwieriger ist es ein Hochrelief oder gar eine Statue so zu formen, dass das Originalwerk nicht zerstört wird, und dass man mehrere Abgüsse von der Form zu nehmen im Stande ist. Ist der Maßstab des abzuformenden Gegenstandes ein sehr kleiner, so kann man mit einer Leimform auskommen, obschon dieselbe doch nur wenig gute Ausgüsse liefert. Man ölt in diesem Falle den abzuformenden Gegenstand und umgibt ihn mit einem entsprechend hohlen Holzkasten, gießt dann den gekochten heißen Leim, dem man, um ihm größere Elasticität zu geben, noch Zusätze beimengen kann, über denselben und zieht, sobald der

Leim gehörig erkaltet, aus der gallertartig elastischen Masse den abgeformten Gegenstand heraus.

Viel schwieriger und deshalb kostspieliger ist es, eine echte Gipsform herzustellen. Man theilt eine Rundfigur durch Ansetzen eines breiten Thonrandes etwa in eine vordere und hintere Hälfte, und sieht nun zu, wie weit man Gips antragen kann, ohne dass derselbe durch Unterschneidungen festgehalten wird. Alle diese Tiefen müssen aus besonderen Keilstücken gebildet werden. Sobald man also einig mit sich ist, in welcher Art man die Gipstheile anlegen will, umgrenzt man ein solches Stück mit einem Thonrande und

Fig. 185.



Aufbau der Form.
(Nach Clarac.)

gießt nun den Gips in das so umschriebene Feld. Ist der Gips erhärtet, so nimmt man das geformte Stück ab, beschneidet es scharfkantig und rechtwinkelig gegen die untere Fläche und passt es an seine alte Stelle wieder an. Das nächste Feld wird so umschrieben, dass eine Seite desselben von dem fertigen, an der Kante geölten Formstücke gebildet wird. So fährt man fort, bis man eine Hälfte der Figur etwa ganz mit Formstücken bedeckt hat (vergl. Fig. 185). Dann wird die Außenseite derselben mit Fett oder Seife bestrichen und über das Ganze ein sogenannter Mantel gegossen. Wenn dann die andere Hälfte ebenso in einzelnen Stücken geformt und mit einem Mantel bedeckt ist, werden die Theile abgenommen, in die

Mantelstücke wieder eingepasst, diese zusammengepresst und so die Hohlform hergestellt. Um größere Dauer der Form zu erreichen, werden die Theile getrocknet mit Firnis oder Leinöl getränkt, ein wenig gefettet, dann der Gips dünn hineingegossen und solange geschwenkt, bis er in alle Vertiefungen eingedrungen ist; darauf wird weiter Gips zugegossen und die Form geschwenkt, bis endlich die Gipsschicht stark genug geworden ist. Sobald der Gips erstarrt ist, nimmt man die Mantelstücke, dann die einzelnen Theile der Form ab und hat nun einen fertigen Abguss, der an den Stellen, wo die Formstücke zusammentrafen, die sogenannten Nähte zeigt, die von geschickter Hand beseitigt werden können. Aus der oberflächlichen Schilderung ergibt sich, dass das Formen selbst eine mühsame und deshalb auch theure Arbeit ist, und dass man bei großen Sculpturwerken gern einzelne Theile für sich formt und dann die ausgegossenen Stücke zusammensetzt. Die Abformung kostbarer Originalbildwerke wird man nur ganz zuverlässigen Arbeitern anvertrauen dürfen, damit nicht durch Unbedachtsamkeit oder Ungeschick ein Schaden erwächst; mag aber die Abformung noch so gut ausgeführt werden, das Original wird, zumal wenn diese Operation öfter, wie bei berühmten Meisterwerken das geschieht, sich wiederholt, nicht dadurch gewinnen. Der Bronzeguss wird mit der Zeit stumpf, der Marmor durch das viele Einfetten dunkel; bei Holzfiguren lockert sich die Textur. Besonders bemalte Figuren können leicht Schaden erleiden. Da nun die Formen doch nicht gar zu viel gute, scharfe Abgüsse liefern, dann stumpf und unbrauchbar werden, so ist es natürlich, dass besonders gesuchte Gipsabgüsse immer von Zeit zu Zeit neue Abformungen erheischen, und dass dadurch die Originalwerke stets mehr unter diesen Proceduren zu leiden haben.

Der Bildhauer aber wird für sein Modell nur in Ausnahmefällen eine echte Form herstellen lassen, er begnügt sich in der Regel mit einer verlorenen Form. Aus wenigen Stücken, die voneinander also leicht zu trennen sind, wird über das ganze Bildwerk eine Gipsschicht gegossen, und sobald dieselbe gehörig erhärtet, losgelöst, gleichgiltig, ob Thonstücke in ihr zurückbleiben oder nicht. Diese Thonstücke werden dann sorgfältig herausgeholt, darauf die Formtheile sauber ausgewaschen, zusammengesetzt und ausgegossen. Das Originalwerk ist, wie ersichtlich, schon durch die Abformung zugrunde gegangen, aber auch die Form selbst löst sich nicht, wie bei der oben geschilderten Reproductionsweise, von dem Ausguss, sondern muss, da sie in den Tiefen, in den unterschnittenen Partien, an demselben haftet, stückweise losgeschlagen werden, ist also, wie ihr Name richtig besagt, in der That verloren. Die Arbeit des Zer-

schlagens erfordert viel Sorgfalt, damit der Ausguss nicht beschädigt wird. Einigermaßen wird die Arbeit dadurch erleichtert, dass man den Gips, entweder der untersten Formschicht oder auch des Ausgusses, etwas röthlich färbt. Dadurch bemerkt der Bildhauer beim Abmeißeln der Form, wenn er dicht an den Ausguss herankommt, oder dass er denselben berührt, und wird dann mit größter Vorsicht vorgehen, damit der Ausguss keinen Schaden leidet. Ohne kleinere Schäden wird es bei der geschicktesten Arbeit nicht abgehen, dieselben lassen sich aber leicht mit Gips wieder reparieren.

Wenn der Gipsabguss zusammengesetzt und alle Schäden ausgeglichen sind, so hat der Künstler eigentlich seine Arbeit vollendet, das Weitere zu thun, die Ausführung in Stein oder den Guss in Metall kann er geübten Arbeitern überlassen, die nur zuverlässige Handwerker zu sein brauchen. Und in der Regel thun dies die größeren Bildhauer auch, weil sie in den seltensten Fällen die Übung und Geschicklichkeit besitzen, die ein tüchtiger Marmor- oder Bronzearbeiter sich mit der Zeit durch stete Thätigkeit erwirbt. Thorwaldsen ließ sich durch Tenerani und andere geschickte Steinmetzen das Modell in Marmor übertragen und fertig ausführen, legte nur die letzte Hand an die Arbeit. Dass von dem Augenblicke an, wo das Modell an die Gießhütte abgeliefert wird, bis der Guss vollendet ist, der Künstler mit seinem Werke nichts mehr zu thun hat, dass er höchstens bei der Ciselierung des Gusses noch mitarbeitet, ist schon hervorgehoben worden, ebenso wie schon bemerkt wurde, dass die Meister der älteren Zeit auch die Ausführung ihrer Modelle selbst übernahmen und besorgten.

C. Terracotta.

Plastische Denkmäler aus gebranntem Thon herzustellen, war eine schon im Alterthume wohlbekannte Kunst. Die ersten Bildhauer der Griechen sollen sich derselben bedient haben; die Etrusker wussten mit ihr umzugehen, wie viele Monumente: Aschenkisten u. s. w. noch beweisen. Jedenfalls ist das Bildwerk, aus Thon geformt und durch Brennen gegen die Verwitterung geschützt, immer der aus Holz geschnitzten Arbeit vorziehen, die leichter durch Verbrennen oder Verfaulen der Zerstörung ausgesetzt ist. Wie schon hervorgehoben wurde, ist es erforderlich, dass, ehe das Werk der Glut ausgesetzt wird, dasselbe ganz und gar ausgetrocknet ist, da die vorhandene Feuchtigkeit, bei der Erhitzung in Dampf verwandelt, die Thonmasse zersprengt, jedenfalls aber Risse verursacht. Ein so gleichmäßiges Austrocknen einer großen Thonmasse ist jedoch nur

sehr schwer zu erreichen, und deshalb bemüht sich der Künstler, die Thonschicht seines Bildwerkes möglichst dünn herzustellen. Das lässt sich nun bei der Modellierung von Reliefs ohne große Mühe erreichen, indem man nach Vollendung der Arbeit die Rückseite, so viel es erforderlich ist, aushöhlt; schwieriger wird sich dies ausführen lassen, wenn eine größere Rundfigur hohl zu bilden ist. Aufbauen und modellieren lässt sich eine solche ja nicht; wir haben gesehen, dass eine Menge Stützen erforderlich sind und dass die Arbeit immer massiv angelegt wird. Man kann sie also nur in der Weise herstellen, dass man von dem fertigen Modell eine echte Form abnimmt und vermittelst dieser Form durch Eindrücken einer entsprechend starken Thonmasse das Kunstwerk reproduciert, die einzelnen Theile durch Zusammenpressen wieder vereinigt. Im großen Maßstabe ist die Thonplastik im Mittelalter selten verwendet worden: man zog es vor, größere Bildwerke, die nicht aus Stein oder Metall gearbeitet werden sollten, in einer festen Stuckmasse zu formen, die dann durch Bemalung ihre letzte Vollendung erhielt. So besteht das Denkmal des Minnesängers Heinrich IV. von Breslau in der Kreuzkirche daselbst nicht, wie man früher allgemein annahm, aus gebranntem Thon und ist nicht mit eingebrannten Emailfarben bemalt, sondern in bemaltem Stuck ausgeführt. Größere Terracottaarbeiten finden wir seit dem 15. Jahrhundert in Italien. Theils sind dieselben bemalt wie zahlreiche Portrait-Büsten, die uns noch erhalten sind, und wie wir an den Arbeiten von Guido Mazzoni, genannt Modanino († 1519), aus Modena Beispiele haben, theils sind sie unbemalt, wie das schöne Relief von Amadeo über dem Portal des kleinen Kreuzganges in der Certosa bei Pavia, die trefflichen plastischen Werke des Antonio Begarelli von Modena (geb. um 1498, gest. 1565). Die Glasur und die Bemalung mit Emailfarben wendet zuerst für größere Sculpturen Luca della Robbia an (1399 bis 1482). Gewöhnlich übergießt er die Figuren mit einer weißen Zinnglasur und färbt die Hintergründe blau, hat aber auch Gelb, Violett und Grün zuweilen, zumal zur Belebung der reizenden Blumen- und Fruchtgewinde, verwendet, mit denen er seine Werke zu schmücken liebt. Die Nachfolger des Meisters, sein Neffe Andrea und dessen Söhne Girolamo, Luca, Ambrogio und Giovanni haben diese Kunstweise noch mehr vervollkommnet. Als ein treffliches Beispiel der Anwendung von Emailfarben in Verbindung mit Terracotta wäre der Fries am Ospedale del Ceppo zu Pistoja anzuführen. Auch in Deutschland entstanden im 16. Jahrhundert ausgezeichnete Werke aus gebranntem Thon: die schon genannten Büsten des Wilibald Imhof (Fig. 184) und seiner Gemahlin Anna geb. Harsdörffer (Berliner

Museum) geben Zeugnis, was von einem wahren Künstler auch in diesem Materiale geleistet werden kann. Im 17. Jahrhundert ist die Terracottaplastik vernachlässigt worden; aus dem folgenden Jahrhundert sind mir nur die Modelleure Giuseppe Mazza und dann Claude Michel Clodion († 1814) bekannt. Es entstehen zu gleicher Zeit auch die zierlichen Modelle für die Nippfiguren der Meißener Porzellanfabrik, die zum großen Theil von Johann Joachim Kändler (1706—1775) ausgeführt wurden, Arbeiten, die immer noch in ihrem koketten Wesen liebenswürdiger und reizender erscheinen, als die Werke der monumentalen Plastik der gleichen Zeit. Diese Porzellanfiguren, theils unglasiert, nur gebrannt (Biscuit), theils mit Glasur versehen und dann bunt gemalt, sind in ihrer Feinheit (den zarten Spitzenmustern) heute noch ein Gegenstand der Bewunderung aller Kunstliebhaber.

In unserem Jahrhundert ist die Terracotta-Plastik wieder einigermaßen zu Ehren gebracht worden. Große Fabriken, wie die von March in Charlottenburg bei Berlin, haben viel dazu beigetragen, solche Kunstwerke, die billiger sind als Steinsculpturen und Metallgüsse, dauerhafter als Gipsfiguren, wieder mehr beliebt zu machen. Gustav Bläser († 1874) hat sogar ein großes monumentales Werk, das Relief über dem Portal der Dirschauer Eisenbahnbrücke, in gebranntem Thon ausgeführt. Vielleicht ist es doch möglich, dass in Zukunft die Terracotta den elenden Gips verdrängt und für decorative Zwecke eine größere Anwendung findet.

D. Die Steinplastik.

Zur Übertragung des vergänglichen Thonmodells in einen dauerhaften Stoff hat von Alters her man Stein gewählt. Während die Ägypter ihre Kolosse aus Granit oder aus dem eben so schwer zu bearbeitenden Basalt meißelten und dies harte und unbildsame Material mit bewunderungswürdiger Kunst zu bearbeiten verstanden, haben die Griechen und Römer mit Vorliebe sich des Marmors bedient, der verhältnismäßig leicht zu verwenden ist und dem Künstler die allerfeinste und zarteste Ausführung gestattet. Wo dies schönste und edelste Material dem Bildhauer zur Verfügung steht, sehen wir auch die Plastik am herrlichsten sich entfalten. Wenn wir die Arbeiten der Florentiner Bildhauer des 13. bis 15. Jahrhunderts mit denen der Meister diesseits der Alpen vergleichen, so müssen wir immer den Factor mit in Rechnung bringen, dass jene Künstler in Marmor ihre Werke schufen, die deutschen und französischen Meister aber darauf angewiesen waren, im besten Falle in Kalkstein, meist aber

in Sandstein ihre Modelle auszuführen. Und in diesem Material ist eine solche Feinheit zu erzielen unmöglich. Im sechzehnten Jahrhundert hat man dann für kleine Bildwerke gern Alabaster verwendet; allein so leicht er sich bearbeiten lässt, besitzt er doch zu wenig Härte, und so werden, falls die Arbeit nicht sehr sorgfältig behandelt wird, bald die Details abgegriffen und verschliffen. Auch der Marmor ist nicht wetterbeständig; mit der Zeit wird durch atmosphärische Einflüsse die Oberfläche angegriffen und dann nach und nach der Stein selbst zerstört. Wenn es schon in Italien nicht rathsam ist, Marmor-Statuen ohne Schutz der Witterung preiszugeben, so erscheint es um so gewagter, in einem nördlicher gelegenen Landstrich, wo Schnee, Frost und Eis noch die Zerstörung befördern, dies zu versuchen. Die Marmorstatuen auf dem Wilhelmsplatze in Berlin sind so dem nordischen Klima leider binnen verhältnismäßig kurzer Zeit zum Opfer gefallen, und man hat heute nur noch die Wahl, sobald es sich um Monumente handelt, die der Witterung preisgegeben werden müssen, entweder ganz auf diese schönsten aller Bildwerke zu verzichten und statt ihrer Bronzegüsse zu verwenden, oder im Winter sie durch Schutzkasten vor Schnee und Eis zu bewahren.

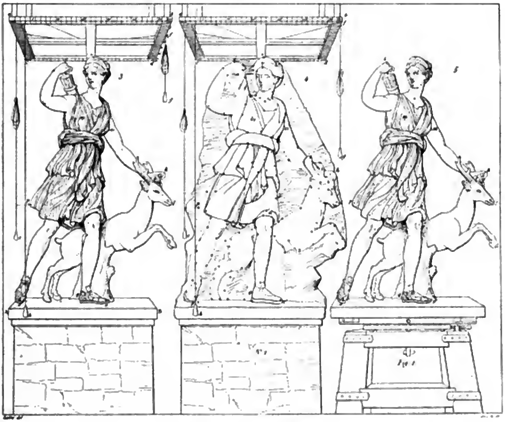
In Ländern, wo ein zu plastischen Kunstwerken brauchbarer Marmor nicht gefunden wird, ist schon die Beschaffung eines passenden Blockes mit vielen Schwierigkeiten verbunden. Wenn auch durch die vervollkommneteren Verkehrsmittel die Weitläufigkeit und Kostspieligkeit des Transportes wesentlich gegen früher vermindert ist, so ist ein großer Marmorblock doch immer noch sehr theuer, zudem kostet es noch Mühe, in den Brüchen einen ganz den Wünschen entsprechenden Block ausfindig zu machen. Vor allem muss derselbe ohne Sprünge sein, denn beim Bearbeiten vergrößern sich dieselben, und so unmerklich sie anfangs sein mochten, so können sie doch so wachsen, dass das ganze Werk am Ende auseinanderfällt. Dann aber sind Flecken und Adern im Stein dem Künstler sehr unwillkommen. Es macht doch einen störenden Eindruck, wenn das Gesicht der Figur oder sonst ein recht sichtbarer Theil durch dunkle Flecken oder Streifen entstellt ist.

Bei Herstellung des Modells muss der Bildhauer schon wohl erwägen, was sich in Stein auch wirklich ausführen lässt. Im Modell werden frei ausgestreckte Arme, sehr bewegte Gewänder u. dgl. m. durch die Eisenstützen gehalten: bei der steinernen Figur kommt es darauf an, ob die Cohäsion des Marmors, des Sandsteins so groß ist, dass man nicht ein Abbrechen so gefährdeter Theile zu befürchten braucht. Was man unbedenklich dem Bronzeguss zumuthen darf,

kann man in Marmor nicht ausführen, und wenn die Griechen und Römer Bronzestatuen in Marmor copierten, sind sie häufig genöthigt gewesen, die zu sehr exponierten Theile durch eigens angelegte Stützen zu festigen.

Die Übertragung des Modells geschieht in rein mechanischer Weise. Schon Leo Battista Alberti hat in seinem Tractat „de statua" (übersetzt von H. Janitschek. — Wien 1877) Anleitung gegeben, wie mit zwei Winkelmaßen und vermittelst eines verschiebbaren Lotes

Fig. 186.



Punktieren einer Statue.
(Nach Clarac.)

die Copie bewirkt wird. Eine andere Methode empfiehlt Benvenuto Cellini (über die Sculptur, übersetzt von J. Brinckmann. — Cap. VI, VII). Viel gebräuchlicher war die Art, durch quadrierte Netze die Übertragung zu erzielen oder durch Loten von einem eingetheilten Rahmen die einzelnen Punkte auszumitteln (vergl. Fig. 186). Wie Uhlenhuth in seinem Buche „Das plastische Kunstwerk" (2. Aufl. Berlin 1854) ausführt, ist dabei der stereometrische Satz von maßgebender Bedeutung: durch die Entfernung von drei Punkten, die nicht in

einer geraden Linie liegen, ist die Lage eines Punktes im Raume bestimmt; er bildet die Spitze einer dreiseitigen Pyramide, deren Grundfläche durch jene drei Hauptpunkte bezeichnet wird. Es werden also zuerst im Stein drei Punkte festgestellt, die genau den gleichen Punkten des Modells entsprechen, und von diesen aus ein vierter ermittelt. Das Einfachste wird es sein, dass zuerst die geradlinige Sockelplatte so in den Stein übertragen wird. Nun bestimmt der Arbeiter die hervorragendsten Punkte, gibt dieselben auf dem Modell zunächst an, oft sie etwas erhöht wie kleine Warzen stellend. Bei den Rossbändigern auf dem Monte Cavallo sind noch im Marmor einige dieser Erhöhungen vom Punktieren her stehen geblieben. Indem man nun die Lage jedes dieser Punkte zu drei schon sicher festgestellten durch Zirkel abmisst, ermittelt man die Stelle, wo diese Punkte im Stein eingehauen werden müssen, wie viel Stein fortzumeißeln ist, den betreffenden Punkt zu finden. Diese mühsame Arbeit wird fortgesetzt, bis das Modell in seinen wesentlichen Theilen in den Stein übertragen ist. Es gibt auch noch andere Methoden des Punktierens, über die auch Uhlenhuth Auskunft ertheilt; da ich jedoch aus eigener Erfahrung weiß, dass eine solche Auseinandersetzung, sie mag noch so gut sein, doch kaum ein klares Bild von der wirklichen Procedur gibt, so mag die Sache auf sich beruhen; jeder, der das Verfahren des Bildhauers selbst kennen lernen will, wird gut thun, sich in einem Atelier durch eigene Anschauung diese Kenntnis zu erwerben.

Ist das Punktieren vollendet, so beginnt wieder die künstlerische Arbeit. Jetzt kommt es darauf an, die feinere Ausführung mit dem Meißel und mit all den verschiedenen Werkzeugen, Raspeln, Feilen u. s. w. zu erreichen (Fig. 187). Vortretende Theile, ausgestreckte Arme, gespreizte Finger lässt man bis zum letzten Moment noch durch ausgesparte Stützen halten; dieselben werden erst, wenn alles vollendet ist, entfernt. Wie ich schon bemerkte, überlassen auch diese Ausführung die Bildhauer gern geschickten Marmorarbeitern, die mit dem Werkzeuge, das der Künstler, zumal diesseits der Alpen, ja nur selten in die Hand nimmt, mit dem Material besser umzugehen wissen, mehr vertraut sind. So ließ sich Rauch, als er die Statue von Bülow und Scharnhorst in Marmor auszuführen hatte, die Italiener Sanguinetti und Lazzarini nach Berlin kommen; andere Künstler ziehen es vor, ihre Modelle mit nach Italien zu nehmen und dort die Marmorarbeit zu besorgen. Gar mancher wohlhabende Stümper, der von einem armen Teufel von Bildhauer sich vielleicht nach einer eigenhändigen elenden Skizze hat ein Modell machen lassen, übergibt dasselbe geschickten italie-

nischen Marmorarbeitern und erscheint dann mit Stolz auf den Ausstellungen des Vaterlandes als der Urheber eines formell ja gar nicht anzufechtenden Werkes. Die Italiener sind, wie gesagt, in der Marmortechnik entschieden allen anderen Nationen überlegen; die Art, wie sie Stoffe z. B. zu charakterisieren wissen, wie sie das Fleisch behandeln, ist meisterhaft; schade nur, dass sie in der Regel unglücklich componierte Modelle in dieser ausgezeichneten Weise wiedergeben, Ideen in lebensgroßen Figuren ausführen, die im Miniaturformate oft ganz allerliebst sich ausgenommen hätten.

Die Polychromie spielt noch bis in das 16. Jahrhundert auch bei der Herstellung der plastischen Kunstwerke eine nicht geringe Rolle. Sind auch Marmorarbeiten seltener ganz bemalt worden,

Fig. 187.



Ein Bildhauer bei der Arbeit.
Relief an der Kirche Orsanmichele zu Florenz von Nanni di Banco.
(Nach Perkins.)

obgleich wir selbst farbige Marmorbüsten besitzen, so sind sie doch durch Vergoldung einzelner Theile verziert, oder der Hintergrund der Reliefs ist durch einen Farbenton schärfer abgegrenzt. Die Sculpturen aus Sandstein aber in unseren nordischen Ländern sind, wenn sie im Innern eines Gebäudes Platz finden, immer (vergl. Tafel III), wenn sie zur Verzierung des Äußeren dienen, meist bemalt. Die Gesichter haben einen Fleischton; Wangen und Lippen sind geröthet, die Augen gefärbt, die Haare oft durch Vergoldung als blond bezeichnet; die Gewänder werden mit Farbe hervorgehoben, einzelne Theile oder ganze Flächen vergoldet. Die polychrome Behandlung der Sculptur ist in voller Harmonie mit der Bemalung der Architektur, und da sie nie darauf ausgeht, eine Illusion der Wirklichkeit hervor-

zubringen, da sie sich vielmehr darauf beschränkt, die Formen des Bildwerks klarer hervorzuheben, als dies bei unbemaltem Stoffe die Licht- und Schattenwirkung allein vermag, so dürften auch gegen diese Kunstgattung nicht die Bedenken der Ästhetiker immer begründet sein. Seit dem 16. Jahrhundert hat man, beeinflusst durch die ausgegrabenen plastischen Kunstwerke des Alterthums, deren polychrome Behandlung entweder im Laufe der Jahrhunderte zerstört oder wenigstens bis auf geringe Spuren verloren gegangen war, die Ansicht festgehalten, dass ein rechtes Sculpturwerk unbemalt sein müsse. Jetzt kann wohl kaum noch ein Zweifel obwalten, dass die Griechen und Römer auch ihre Marmorsculpturen bemalt haben; trotzdem hat der Geschmack an unbemalten Sculpturen so feste Wurzeln geschlagen, dass kein Künstler es wagt, die Farbe zu verwenden. Und doch ist es unzweifelhaft, dass z. B. durch Färben des Hintergrundes von Reliefs die Composition viel schärfer und klarer hervortreten würde. Man hat aber nur schüchtern bei Terracottaarbeiten solche Färbungen versucht, und die bemalte und theilweise vergoldete Venusstatue, die der Engländer John Gibson (1791—1866) schuf, hat mehr Tadel erregt, als sie zur Nachahmung ermunterte; auch der Franzose Jean Baptiste Auguste Clésinger (1814—1833) hat mit seinen Versuchen (Cleopatra von Caesar 1869) den Beifall des Publicums und der Kritik ebensowenig wie Henri Joseph Charles Cordier (geb. 1827) zu erringen vermocht.

Die Frage, wie die modernen Künstler sich zur Polychromie stellen sollen, wird man ihnen füglich wohl allein zu lösen überlassen müssen. Ob die Griechen ihre Statuen bemalt haben oder nicht, das kann für die Gegenwart kaum von entscheidender Bedeutung sein: es kommt doch vor allem darauf an, ob unserer eigenen Zeit ein bemaltes Kunstwerk sympathisch ist oder nicht. Dass eine Büste bemalt sehr gut wirken kann, das haben die alten Florentiner und deutschen Terracottaarbeiten schon längst erwiesen, und auch die Versuche jüngster Zeit, Gipsbüsten zu colorieren, scheinen geglückt zu sein; es sind ja einstweilen nur Versuche und mit der Zeit werden diese auch besser ausfallen. Farbige Reliefs an polychrom gehaltenen Bauwerken werden sicher gleichfalls einen guten Effect hervorzubringen nicht verfehlen, ja es ist wahrscheinlich, dass Statuen, discret bemalt, in einer farbigen architektonischen Umrahmung sich auch gut ausnehmen. Aber für frei auf Plätzen aufgestellte Denkmäler dürfte die Polychromie denn doch schon in Anbetracht der Witterungseinflüsse schwerlich zu verwenden sein. Theoretische Bedenken entscheiden jedoch in diesen Fragen wenig genug: es kommt einzig auf Versuche an, und es ist immerhin nicht

undenkbar, dass ein begabter Künstler auch Aufgaben glänzend zu lösen vermag, die ein Theoretiker als für immer unlösbar erkannt zu haben vermeint.

Kleinere Reliefs sind im 16. und 17. Jahrhundert wohl auch aus dem weichen, bildsamen Kehlheimer oder Solenhofener Kalksteine geschnitten worden. Die Künstler nennen sich Kalkschneider und haben manche recht schöne Arbeiten hervorgebracht, die in unseren Museen und Kunstsammlungen immer noch als wertvolle Stücke bewahrt werden. Vielfach sind Stiche von Dürer, von Aldegrever u. a. benutzt worden, und dann wird das Monogramm des Stechers beigefügt, was zu der irrigen Annahme Anlass gab, dass jene Meister selbst die kleinen Steinreliefs ausgeführt. Gerühmt werden die Arbeiten von Peter Flötner († 1545) und von Georg Schweikard (geb. 1613, gest. 1690); beide Meister lebten in Nürnberg.

E. Die Holzbildhauerei.

Die Übertragung geschieht in derselben Weise, wie dies in dem vorangehenden Abschnitte geschildert worden ist. Dass die Ägypter und später die Griechen schon in alter Zeit Holzfiguren (*Ξόανα*) zu schnitzen verstanden, ist bekannt, indessen ist diese Kunst von ihnen, sobald die Steinplastik sich mehr ausbildete, vernachlässigt worden. Sie wird mit Eifer erst wieder im Mittelalter betrieben, und zwar hauptsächlich in solchen Ländern, wo ein guter, für feinere Plastik geeigneter Stein nicht beschafft werden konnte. So ist in Italien die Holzsculptur meist nur auf decorative Arbeiten beschränkt, während in Deutschland zahllose Statuen und Reliefs für die seit dem 13. Jahrhundert immer höher emporwachsenden Altäre aus Holz angefertigt wurden. Eins der ältesten Werke deutscher Holzschnitzkunst sind die Thürflügel von S. Maria in Capitolio zu Köln. Vielfach sind auch die vom 13. Jahrhundert an in den Kirchen gewöhnlichen Triumphkreuze ins Holz gearbeitet, die beim Beginne des Chores an der Wölbung der Kirche angehängt werden, den gekreuzigten Heiland, zu seiner Seite Maria und Johannes, oft noch Longinus und einen der Kriegsknechte dargestellt zeigen.

Die Ausführung der Holzschnitzerei ist Sache der Maler. Mit dem Meißel und dem Schnitzmesser wurde das weiche Lindenholz, das man gewöhnlich verwendete, wenn die Arbeit bemalt werden sollte, geformt und erhielt dann einen Überzug von Kreidegrund, einer Mischung von Leim, Kreide und ein wenig Honig, der sie länger schmiegsam erhielt. Dieser Kreidegrund wird etwa eine Linie stark aufgetragen — damit er fest hafte, überzog man kostbare

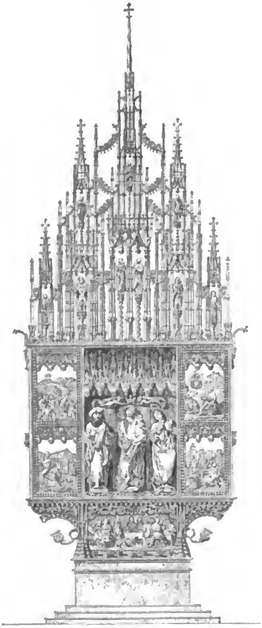
Sculpturen auch erst mit grober Leinwand — und dann noch einmal sorgfältig durchmodelliert, manches Detail nur in ihm ausgedrückt. Eine so vorbereitete Schnitzerei wird nun immer bemalt. Einzelne Theile, Gewänder, Zieraten sind mit einem zinnoberfarbenen Goldgrunde noch besonders überzogen und dann mit den dünnen, vom Goldschläger hergestellten Goldblättchen belegt worden. Die Malerei ist eine völlige: alle einzelnen Theile des geschnitzten Werkes erhalten ihren angemessenen Localton. Eine ganz beträchtliche Menge solcher geschnitzter Altarschreine (Fig. 188) ist uns noch erhalten; einige unter denselben sind in der That bedeutende künstlerische Leistungen, während der Kunstwert der überwiegenden Menge nicht gar zu hoch anzuschlagen ist. Aber die Altäre der Bergenfahrerkapelle im Lübecker Dom, die der Katharinenkirche in Lübeck würden immer eine größere Berühmtheit verdienen, als die über Verdienst gefeierten des „heillosen" Nürnberger Meisters Veit Stoß. Wir kennen nur die Mehrzahl der Holzschnitzer nicht, denen wir die Werke verdanken. Eine Ausnahme macht der große Ulmer Bildschnitzer Georg Syrlin, von dem, wie wir wissen, die schönen Sculpturen der Chorstühle im Münster herrühren. Solche Arbeiten wie Chorgestühle wurden in der Regel aus festerem Eichenholz ausgeführt und nicht bemalt. Auch manche Altäre scheinen nicht auf Polychromie von Anfang an berechnet und sind dann auch aus Eichenholz geschnitzt, so der dem Veit Stoß zugeschriebene Altar in der alten Pfarrkirche zu Bamberg, der im Dome zu Schleswig von Hans Brüggemann. Für kleinere Werke nahm man wohl auch das harte aber die feinste Ausführung gestattende Buchsbaumholz. Reliefs aus solchem Material geschnitten werden Albrecht Dürer zugeschrieben; ein Meisterwerk von kleinen Rundfiguren des 16. Jahrhunderts besitzt das Museum zu Coburg: Adam und Eva, mit größtem Realismus bis ins kleinste Detail ausgeführt und ehedem bemalt.

Hochbedeutend sind die bemalten Holzsculpturen der spanischen Meister wie des Juan Martinez Montañes († 1649) und des Alonzo Cano (1601—1667).

Eine auffallende Vorliebe für das Künstliche, Mühsame begünstigte im 16. und 17. Jahrhundert die Entwickelung der Sculptur in mikroskopisch kleinem Maßstabe. Wie es als ein Triumph angesehen wurde — und, wir können es ja nicht in Abrede stellen, heute noch angesehen wird — auf einem winzigen Raum das Vaterunser oder sonst etwas zu schreiben, so schätzte man auch die Bildschnitzer, deren Arbeiten man, um sie zu verstehen, erst mit der Lupe betrachten musste. Großen Ansehens erfreute sich Poperzia

de'Rossi († 1530) aus Modena, von der ein Pfirsichkern und mehrere Kirschkerne mit Sculpturen im grünen Gewölbe zu Dresden bewahrt werden, Girolamo Faba, der das Leiden Christi so klein

Fig. 188.



Geschnitzter Altar in der Jakobskirche zu Leutschau.
(Aus Mittheilungen der k. k. Central-Commission.)

schnitzte, dass es in einer Nussschale Platz fand, Hieronymus Gärtner († 1540), Peter Flötner († 1545) und dann Leo Pronner oder Bronner († 1630), alle zu Nürnberg.

In Deutschland ist die Holzschnitzkunst dann noch bis in das 18. Jahrhundert hinein mit mehr oder minder Erfolg geübt worden. Zumal für die Barockaltäre sind eine Menge zum großen Theile wertlose Figurensculpturen ausgeführt worden, die bald einfarbig gehalten, bald mit Vergoldung und Farben staffiert sind.

In unserem Jahrhundert ist diese Kunst recht in Vergessenheit gekommen, ja selbst Verehrer des Mittelalters wussten wohl noch die Form der alten Schnitzereien zu schätzen, hielten aber die Farben für eine barbarische Zuthat, und so hat z. B. Karl Heideloff manch schönes Werk — ich erinnere nur an die berühmte trauernde heil. Jungfrau in Nürnberg — absichtlich verdorben, indem er es mit steingrauer Ölfarbe anstreichen ließ.

Die moderne Zeit hat wohl hier und da den Versuch gemacht, die Holzschnitzkunst wieder zu beleben, und für Kirchen sind öfter Altäre in mittelalterlicher Weise mit Reliefs und Statuen geschmückt hergestellt worden, aber nur selten hat ein Künstler an einem solchen Werke mit Hand angelegt — wie z. B. Knabl in München dies gethan — die meisten sind von biederen Handwerksleuten eher schlecht wie recht ausgeführt. Das würde nun nicht viel schaden, wenn man nur diesen braven Leuten nicht auch die Meisterwerke früherer Zeit zur Reparatur anvertraute. Und das geschieht häufiger, als es gut ist.

Dass aber auch unsere Zeit recht Schönes zu leisten vermag, dafür soll nur ein Beispiel noch beigebracht werden. Bei Restauration der Albrechtsburg zu Meißen wurden eine Reihe Prachträume wiederum neu mit Gemälden und durch Ergänzung der alten Polychromie ausgeschmückt. Da sind denn in der sogenannten großen Hofstube auch eine Reihe von Statuen sächsischer Kurfürsten aufgestellt, die von tüchtigen Bildhauern modelliert, von Franz Schneider in Leipzig in Holz geschnitten wurden. Diese Statuen sind sämmtlich bunt bemalt, und wie trefflich diese Bemalung in der farbensatten Umgebung wirkt, davon kann sich jeder Besucher des Meißener Schlosses leicht überzeugen.

F. Die Elfenbeinplastik.

Kunstwerke aus Elfenbein haben schon die Griechen angefertigt, im großen Maßstabe führten sie Götterstatuen aus Gold und Elfenbein aus (χρυσελεφάντινα), und auch die Römer haben sich desselben, wenn auch nicht zu monumentalen, so doch zu Zwecken der Kleinkunst bedient, ja es sind uns eine ganze Reihe hochinteressanter geschnitzter Elfenbeintafeln aus spätrömischer Zeit erhalten geblieben, Diptycha, die, mit Wachs an den Innenseiten bestrichen, ehedem

als kostbare Schreibtafeln dienten. In einer Hinsicht hat nämlich das Elfenbein vor anderen wertvollen Materialien etwas voraus, dass es, einmal geformt, kaum noch zu einem anderen Zwecke verwendet werden kann, und diesem Umstand verdanken wir es, dass gerade Kunstwerke aus Elfenbein besser erhalten wurden, als solche aus Gold, Silber oder sonst einem kostspieligen Stoffe: umformen ließ es sich nicht und zum Fortwerfen war es zu wertvoll.

Fig. 189.



Spiegelkapsel aus dem 14. Jahrhundert.
(Wien, Ambraser Sammlung.)

So finden sich denn in öffentlichen wie in Privatsammlungen, in Kirchenschätzen und in den Kunstkammern der Fürsten noch eine recht ansehnliche Menge von Elfenbeinarbeiten vor, die uns oft selbst dadurch wichtig werden, dass sie uns eine Vorstellung von dem Zustand der Sculptur in Zeiten ermöglichen, für die die größeren plastischen Kunstwerke uns jetzt ganz fehlen. Schon aus altchristlicher Zeit ist uns in der mit Elfenbein bekleideten Kathedra des

Ravennatischen Erzbischofs Maximian ein so wichtiges Monument erhalten; für die vorkarolingische Sculptur kommen dann einige schöne Elfenbeingefäße in Betracht; die Kunst des 9. bis 11. Jahrhunderts wird durch merkwürdige geschnitzte Platten, die zum Schmuck von Büchereinbänden bestimmt waren, durch die Reliefs an der Aachener Kanzel, durch künstlerisch verzierte Kämme u. s. w. repräsentiert. Aus dem 12. und 13. Jahrhundert besitzen wir neben den für die Kirche gefertigten Werken Arbeiten, die dem Profangebrauch bestimmt waren: Schachspiele, geschnitzte Schreibtäfelchen, Spiegelkapseln, Jagdhörner. Besonders reich an Elfenbeinschnitzereien ist das 14. Jahrhundert (Fig. 189); zu den Diptychen, die religiöse Darstellungen enthalten und die als Andachtsbilder verwendet werden, gesellen sich Darstellungen des ritterlichen Lebens; kleine Truhen, Minnekästchen werden mit Liebesscenen verziert. Diese Arbeiten sollen meist aus Troyes herrühren. Auch aus dem 15. Jahrhundert sind solche Kunstwerke nicht selten. Selbst die Elfenbeinsculptur wird übrigens gefärbt: Spuren von Bemalung, von Vergoldung haben sich vielfach erhalten. Einen neuen Aufschwung erhielt diese Kunst im 16. und 17. Jahrhundert: zahlreiche Prachtcrucifixe werden von Künstlerhand geschnitzt, Arbeiten, deren hohe künstlerische Vollendung gar nicht in Abrede gestellt werden kann; vor allem aber hat diese Kunst jetzt für den Privatluxus thätig zu sein. So entstehen die wunderschönen, aus Elfenbein geschnitzten Kannen und Krüge, deren Reliefs, Bacchanalien und andere mythologische Scenen vorführend (Fig. 190), in dem kleinen Maßstabe, und da in diesem Material sich die Weichheit des nackten, zumal des weiblichen Körpers sehr schön wiedergeben lässt, von ganz unleugbarem Reize und größter Anmuth erscheinen.

Als hervorragende Meister werden genannt Christoph Angermayer († zu München 1633), Leonhard Kern von Nürnberg (1570—1663), Alessandro Algardi (1593—1654), Antonio Leoni zu Venedig, Ende des 17. Jahrhunderts Ignaz Elhafen. Der ausgezeichnetste Künstler in diesem Fache ist aber François Duquesnoy, genannt Fiamingo (geb. zu Brüssel 1594, gest. zu Rom 1646), ein vortrefflicher Bildhauer, der aber gerade in diesen kleinen Arbeiten ein Meister ersten Ranges ist und mit seinen Kindergruppen u. s. w. sich als würdigen Nebenbuhler seines großen Landsmannes Peter Paul Rubens erwiesen hat. Im 18. Jahrhundert erfreuten sich eines großen Rufes Balthasar Permoser (1650—1732) und Simon Troger († zu München 1769), welcher zumal durch seine Bettlerfiguren, deren Köpfe und Extremitäten er aus Elfenbein, deren Kleider dagegen aus braunem Holz schnitzte, sich bekannt gemacht

hat, und der häufig nachgeahmt worden ist. Ferner François Mansel, dessen im Geschmack von Boucher ausgeführte Arbeiten im Münchener Nationalmuseum, das an Elfenbeinschnitzereien so

Fig. 190.



Elfenbeinkanne des Grünen Gewölbes zu Dresden.
(Nach einer Photographie.)

reich ist, zu finden sind. Im 19. Jahrhundert ist die Elfenbeinplastik sehr vernachlässigt worden: namhafte Künstler haben sich in ihr kaum versucht und nur mehr oder weniger tüchtige Handwerker

fertigen, was dem Luxus etwa heute noch erforderlich ist. Damit soll übrigens nicht gesagt werden, dass heute wenig in Elfenbein gearbeitet wird: es wird leider nur zu viel gefertigt, allein die Mehrzahl der Werke, die da entstehen, sind in der Absicht ausgeführt, als alte Stücke verkauft zu werden. Auf keinem Gebiete des Antiquitätenhandels ist die Fälschung mit solchem Glücke aufgetreten als bei den Elfenbeinwerken. Die Fälscher wissen, das Elfenbein künstlich gelb oder bräunlich zu färben, es rissig zu machen, kurz so weit die Nachahmung zu treiben, dass selbst ein geübter Sammler sehr leicht das Opfer einer Täuschung wird. So scheint es fast geboten, bei Werken, deren Herkunft nicht ganz bestimmt sich bis in die Zeiten verfolgen lässt, wo solche Nachahmungen noch nicht im Schwange waren, den bekannten Rechtssatz umzukehren und jedes Stück für unecht anzusehen, bis die Echtheit unzweifelhaft nachgewiesen wird.

Es wird das Elfenbein mit verschieden geformten Stecheisen, Schabemessern, Raspeln, Feilen u. s. w. bearbeitet. Während des Mittelalters verstand man es zu erweichen und in Formen zu pressen; ich erinnere mich, Anweisungen zu dieser Kunst öfters in Handschriften gefunden zu haben.

Weniger zur Herstellung von Kunstwerken ist der Bernstein geeignet, aus dem man im 17. und 18. Jahrhundert vielfach kleine Statuetten und Reliefs arbeitete, die, damals sehr hoch gehalten und als Kostbarkeiten in den Raritätenkammern bewahrt, hatte schwerlich noch als Kunstwerke angesehen werden. Johann Bernhard Schwarzburger (1672—1741) fertigte 1713 eine Reiterstatue August des Starken aus Bernstein an, die noch im Grünen Gewölbe bewahrt wird.

G. Die Wachsbildnerei (Ceroplastik).

Aus Wachs, das durch Zusetzen von Terpentin (drei Theile auf vier Theile Wachs) und Baumöl schmiegsamer geworden ist, modellieren Bildhauer wohl auch kleinere Arbeiten, die dann später mit einer verlorenen Form abgegossen werden. Eine festere Masse erhält man, wenn man zehn Theile Wachs mit einem Theil Terpentin und einem Theile burgundischen Pechs und etwas Schmalz zusammenschmilzt. In diesem härteren Stoffe lassen sich die allerfeinsten und zierlichsten Modelle ausführen.

Manche Künstler haben jedoch auch Wachssculpturen gebildet, die nicht für den Abguß bestimmt waren, sondern die so, wie sie aus der Hand des Meisters hervorgegangen, bewahrt wurden. Solche

Wachsbilder kannten, wie überliefert, schon die Griechen wie die Römer, und auch während des Mittelalters ist diese Kunst nach

Fig. 191.



Wachsbüste im Museum zu Lille.

den Mittheilungen der Geschichtsschreiber zur Herstellung von Votivgeschenken wie zu Todtenmasken, zu Zaubereien u. s. w. vielfach verwendet worden. Mit dem Beginn der Renaissance wurde die

Wachsplastik von den bedeutendsten Bildhauern gepflegt; Ghiberti, Michelozzo Michelozzi, Jacopo Sansovino, Niccolo Pericoli (Tribolo) modellierten in Wachs; Orsino, ein Schüler des Andrea Verrocchio, hat in gefärbtem Wachs das Porträt des Lorenzo (il Magnifico) de' Medici ausgeführt. Porträtmedaillons arbeitete Alfonso Lombardi aus Ferrara (circa 1488—1537) mit besonderer Geschicklichkeit.

Ein vorzügliches Stück der Wachsbildnerei bewahrt das Museum Wicar zu Lille (Fig. 191), eine wundervolle Büste eines jungen Mädchens, so schön ausgeführt, dass manche Kunsthistoriker dasselbe keinem Geringeren, als Raphael zuzuschreiben geneigt waren, andere in ihr eine Arbeit des eben genannten Orsino sehen. **Wachsbossierer** kommen auch in Deutschland vor. Wir kennen von manchen den Namen, ohne jedoch ihnen bestimmte Arbeiten zu-

Fig. 192.



Albrecht von Brandenburg, Medaillon aus weißem Wachs auf Schiefer.
(Aus: Kunst- und culturgeschichtliche Denkmäler des germanischen Museums.)

schreiben zu können, und wiederum sind uns in den Museen zahlreiche Porträts und historische Darstellungen erhalten, deren Meister meistentheils nicht zu ermitteln sind. Unter den Künstlern des 16. Jahrhunderts wird Ludovico Leoni (il Padovano, 1531—1606) und Lorenz Strauch von Nürnberg (1554—1636) gerühmt, im 17. C. Rapp, der schon genannte François Duquesnoy, der Ulmer Meister Georg Gottfried Weyhenmayer († 1715 zu Berlin), Neuberger von Augsburg (1600—1660), der berühmte Medailleur Reimund Faltz (geb. zu Stockholm 1658, † zu Berlin 1703), die Anna Maria Pfründ (geb. zu Lyon 1642, † zu Frankfurt a. M. 1713), der Neapolitaner Cio Bernardino Azzolini, der Franzose Antoine Benoist (1632—1717). Im vorigen Jahrhundert waren gefeiert der Augsburger Goldschmied Abraham Drentwett († 1729), Leonhard

Baur († 1760), Kraft (geb. 1738), Michel Trautmann (geb. zu Bamberg 1742), Friedrich Wilhelm Dubut (geb. zu München, gest. zu Danzig).

Diese kleinen Kunstwerke sind überaus fein und zart ausgeführt (Fig. 192) und verdienen durchaus nicht die Geringschätzung, die ihnen oftmals in neuerer Zeit zutheil geworden ist. Dass auch Missgriffe vorkommen, kann ja nicht bestritten werden; dass die lebensgroßen Büsten, die mit Glasaugen versehen, mit Perücken ausgestattet, mit wirklichen Kleidern angethan, meist ebenso unangenehm wirken, wie die meines Erachtens mit Recht nicht als Kunstwerke angesehenen Porträtgestalten der Wachsfiguren-Kabinette, das ist nicht zu leugnen. Aber da jetzt schon wieder das gebildete Publicum über jene früher so wenig geachteten Schaustellungen von Wachsfiguren milder denkt und ihnen seine Theilnahme zuwendet, so sollte die Wachsplastik, die, wie gesagt, im kleinen Maßstabe ganz Reizendes zu leisten vermag, auch wieder von unseren Künstlern gepflegt werden. Die Franzosen Henry Cros und Désiré Ringel haben, wie Spire Blondel in seinem von mir hier benützten Aufsatze: „Les Modeleurs en cire" (Gaz. des Beaux-Arts, 1882. — Deuxième Période, Tome XXV. 494 u. XXVI. 259. 429) mittheilte, in neuester Zeit mit großem Erfolge diese Kunst wieder geübt.

H. Die Glyptik.

Unter Glyptik verstehen wir die Kunst, harte Steine, Bergkrystall, Edel- und Halbedelsteine, plastisch zu bearbeiten, und zwar unterscheiden wir zwei Arten des Schnittes: den Hochschnitt, welcher die Figuren u. s. w. im Relief ausführt — diese Arbeiten werden Cameen genannt — und den Tiefschnitt, welcher die Darstellungen so arbeitet, dass erst bei einem Abdruck in Siegellack u. s. w. sie als Relief sichtbar werden, das sind die Intaglj. Mit welcher Kunst die Griechen wie die Römer beide Arten der Glyptik gehandhabt, wie vorzüglich ihre Cameen, wie fein und selbst im kleinsten Maßstabe noch künstlerisch ausgezeichnet ihre Intaglj, das hier darzulegen ist wohl nicht erforderlich, da diese Denkmale des Alterthums von jeher, selbst während des Mittelalters, hoch geachtet und geschätzt worden sind. Während des Mittelalters scheint man wenigstens in West-Europa den Steinschnitt verlernt zu haben. Fürsten siegeln noch lange immer mit einem antiken Intaglio und thun dies um so lieber, als der Aberglaube auch den dargestellten Figuren eine eigene zauberkräftige Wirkung andichtete. Doch scheint der Abdruck eines Siegels von Mesco dem Alten von Polen, einen

geharnischten Krieger darstellend, von einem mittelalterlichen Siegelringe herzurühren; ob derselbe in Stein geschnitten war, mag dahin gestellt sein. In Byzanz ist jedenfalls auch diese Kunst weiter gepflegt und dann von Griechenland aus im 15. Jahrhundert nach Italien verpflanzt worden.

Was die Technik anbelangt, so gleicht dieselbe der schon oben beschriebenen der Glasschneider. Auch der Steinschneider fertigt sich aus weichem Eisen fingerlange Stäbchen, die mit einem Ende

Fig. 193.



Cameo, darstellend Kaiser Claudius und seine Familie.
(K. k. Antiken-Sammlung zu Wien.)
(Nach Ernest Bosc.)

in eine horizontal rotierende Kurbel befestigt werden, am anderen mehr oder weniger große und breite Scheibchen, Rädchen oder Kügelchen haben. Diese Enden der Stäbchen werden mit Diamantstaub, der mit feinem Öl angerieben ist, benetzt und sind nun imstande, in den härtesten Edelstein einen bald zarteren, bald breiteren Einschnitt zu machen. Der Künstler fertigt sich zwar ein Modell, ist aber bei der Arbeit selbst ganz auf die Sicherheit seines Auges, die Geschicklichkeit seiner Hand angewiesen.

Zur Ausführung eines Cameo eignet sich am besten der Onyx, dessen verschieden gefärbte Schichten der Steinschneider geschickt auszunutzen verstehen muss (Fig. 193, 194). Ein Intaglio wird dagegen gern in einen durchsichtigen Stein geschnitten, da dasselbe erst dann sich recht klar ausprägt und sichtbar wird.

In Italien ist diese Kunst unter den Päpsten Martin V. (1417 bis 1431) und Paul II. (1464—1471) zuerst wieder gepflegt worden. Die ersten und berühmtesten Meister sind Giovanni degli Corniole, Domenico Compagni (dei Camei), Ambruogio Foppa (Caradosso); im 16. Jahrhundert Piermaria da Pescia, Valerio Belli (geb. um 1479 zu Pesaro, † 1546 [Fig. 195]), Matteo del Nassaro aus Verona († zu Paris 1547), Girolamo Miseroni aus Mailand, der zumal

Fig. 194.



Cameo mit dem Bilde der Königin Elisabeth von England.
(Nach Ernest Bosc.)

Gefäße aus Bergkrystall schnitt (Fig. 196). Grässe nennt als Meister eines im Grünen Gewölbe zu Dresden bewahrten Gefäßes einen berühmten Mailänder Meister Metellino. In Frankreich zeichnete sich aus Julien de Fontenay, genannt Coldoré, der auch Muschelcameen arbeitete, in Deutschland der Wappensteinschneider Daniel Engelhard († 1552), Anton und Franz Schweinberger († 1587, † 1610), Zacharias Belzer, Georg Höfler (1570—1630), der Kupferstecher Lukas Kilian (1579—1637). Im 17. Jahrhundert arbeiten Giacomo Chiavenna aus Modena (Prunkgefäße — † 1650), Guiseppe Tortorino zu Mailand (um 1690), Johann Benedikt Heß (1636—1674) und sein Sohn gleichen Namens (1672—1736), der auch Rundfiguren in Stein schnitt, im 18. Jahrhundert Antonio Pichler (geb. 1697 zu Brixen, zu Rom gest. 1779), Giovanni Pichler (1734—1791) und dessen

Bruder Luigi (1773—1854) so wie Johann Lorenz Natter (1705 bis 1762) und viele andere.

Ganz besonders prächtig sind die in Krystall geschnittenen Gefäße. Trotz aller Vervollkommnung der Glasfabrication gelang es doch noch im vorigen Jahrhundert nicht, ein Glas herzustellen, das an Glanz und Durchsichtigkeit mit dem Bergkrystall wetteifert konnte. Heute, wo das Glas allen Anforderungen an Transparenz entspricht,

Fig. 195.



Krystallkästchen von Valerio Belli, in der Schatzkammer zu Florenz. (Nach Gazette des Beaux-Arts.)

ist man sehr leicht geneigt, ein kostbares Gefäß aus Bergkrystall für ein wertloses Stück bleihaltigen Krystallglases zu halten. Im früheren Jahrhundert war solch ein Verkennen nicht leicht denkbar: jeder wusste auf den ersten Blick, dass er es mit sehr wertvollen Kunstwerken thun hatte. Die aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts zeichnen sich durch Reinheit und Schönheit des Ornamentes aus. Später werden die Figurentiefschnitte häufiger. Eine eigene Verzierung erhielten diese Krystallgefäße noch hin und wieder dadurch, dass man

in die tiefgeschnittenen Linien feine Goldblättchen einlegte, dieselben mit Email füllte, und das letztere in Fluss brachte. Dies Verfahren bezeichnet de Laborde als „émail cloisonné en résille sur cristal."

Theuer sind Krystallgefäße natürlich immer gewesen; sie wurden in Gold montiert und als Kostbarkeiten hoch geachtet, auch schon aus dem Grunde geschätzt, weil man meinte, dass in einer Krystallschale das Gift, das im 16. und 17. Jahrhundert zu fürchten ganz zeitgemäß war, sich sofort verrathe.

Fig. 196.



Krystallgefäß aus der k. k. Schatzkammer zu Wien.
(Nach Ernest Bosc.)

Die Wappensteinschneidekunst erblüht zu derselben Zeit, in der man anfing allgemein mit Siegellack Briefe zu schließen, Urkunden zu beglaubigen; die Adeligen führten ebenso wie die Bürgerlichen ihre Siegelringe mit ihren Wappen stets bei sich, und diese Wappen sind zumeist nicht in Metall, sondern in Stein geschnitten. Es fanden deshalb eine große Menge Wappensteinschneider seit dem 16. Jahrhundert bis in die neueste Zeit ihr Brot, und aus diesen Wappensteinschneidern rekrutierten sich wieder die künst-

lerisch höherstrebenden Steinschneider, die überdies, wenn Aufträge zur Ausführung von Kunstwerken fehlten, in dem Schneiden der Wappen immer einen lohnenden Erwerb fanden. Dadurch, dass die gummierten Couverts die versiegelten Briefe mehr und mehr verdrängen, verlieren auch die Wappensteinschneider immer mehr ihre ehedem gesicherte Einnahme, und da die Aufgabe, eine künstlerische Leistung zu liefern, eine Cameo, ein Intaglio, ein Krystallgefäß zu schneiden, heute noch viel seltener als vor hundert, ja vor fünfzig Jahren an einen Steinschneider herantritt, so ist es gar nicht zu verwundern, dass junge begabte Leute Bedenken tragen, dies Kunstfach zu erwählen, und dass die alte Geschicklichkeit mit den älteren Meistern abstirbt. Eine gute Arbeit ist natürlich auch theuer (ein Pokal aus Rauchtopas, den Friedrich Siebenhaar in Warmbrunn (Schlesien) vor einigen Jahren schnitt, kostete gegen 12.000 Mark), und da das heutige Publicum für möglichst wenig Geld gern etwas recht großartig Scheinendes zu erhalten liebt, so sind alle diese Werke der Glyptik, deren eigentlichen Wert ja nur die in heutiger Zeit so seltenen Kenner zu beurtheilen vermögen, jetzt nicht mehr zeitgemäß.

J. Der Siegelschnitt.

Die Bedeutung der Siegelbilder für die Culturgeschichte ist längst anerkannt; die Geschichte der Siegel ist von Juristen wie von Historikern untersucht worden, nur die Kunstgeschichte scheint bis jetzt nicht von den Arbeiten der Siegelschneider Notiz genommen zu haben. Und doch sind auch diese wohl geeignet, uns ein Bild von der Entwickelung der Plastik zu geben, da sie fast ausnahmslos von ganz tüchtigen Modelleuren ausgeführt worden sind. Vom 11. Jahrhundert an haben wir eine große Zahl mehr oder weniger gut erhaltener Wachssiegel, welche theils Corporationen, Kirchen und Stiftern, Städten und Zünften angehören und dann oft lange Zeit unverändert blieben, oder nur von bestimmten Personen gebraucht wurden. Diese letzteren Siegel sind deshalb von so großer geschichtlicher Wichtigkeit, weil ihre Entstehungszeit sich mit voller Sicherheit ermitteln lässt; sie sind nur für gewisse Personen hergestellt, und die Stempel wurden nach deren Tode vernichtet. Diese Personensiegel sind entweder für die Geistlichen bestimmt und dann in der Regel spitzoval (Fig. 197) — die Bischöfe werden dargestellt auf dem Faltstuhl, dem Faldistolium, sitzend — oder für weltliche Große gearbeitet, und da haben wir die Majestätssiegel (Fig. 198), welche die Fürsten auf ihrem Throne mit Scepter, Krone und Reichs-

apfel sitzend abbilden, Reitersiegel (Fig. 199) und solche, auf denen der Siegelnde stehend vorgeführt wird (sigilla pedestria). Ganz besonders interessant sind die Frauensiegel. Der Siegelstempel, das Typar, besteht aus einer dicken Platte, Bronze, Messing, Silber oder Schiefer, und in diese hat der Stempelschneider die Bilder entweder nach einem von ihm gefertigten Modell vertieft mit Sticheln und anderen Werkzeugen auszuschneiden, oder der Künstler macht ein Wachsmodell, formt dasselbe in Gips, drückt die erhaltene Hohlform in Thon aus, den man dann trocknet und als Form benutzt, um durch Ausgießen mit Metall nun eine erzene Hohlform zu erhalten, welche man darauf noch nach dem Modell feiner ciseliert.

Fig. 197.



Siegel des Abtes Andreas von Admont (1423—1466).
(Aus Mittheilungen der k. k. Central-Commission.)

Letzteres Verfahren empfiehlt besonders Benvenuto Cellini, der für Köpfe, Hände u. s. w. Stempel in Stahl zu schneiden rathet, die dann in das Siegeltypar eingeschlagen werden. Ebenso werden die Buchstaben der Inschriften mit Stahlstempeln eingeschlagen, jedoch muss der Künstler darauf achten, dass stets der Stempel sich leicht von dem Wachs ablöst. Er muss also unterschnittene Stellen immer vermeiden. Das Wachs wird weich gemacht und in das Typar hineingedrückt; die großen Majestätssiegel, die seit dem 16. Jahrhundert üblich wurden und die auf beiden Seiten, wie die Medaillen, Bilder

zeigen, sind wahrscheinlich gegossen. Je größer die Siegel werden, desto mehr sind sie der Beschädigung ausgesetzt und müssen geschützt werden; dies geschieht, indem man sie in hölzerne Kapseln legt, oder dieselben aus Blech, aus Silber, ja aus Gold anfertigen lässt. Was den künstlerischen Wert dieser Siegelschnitte anbelangt, so haben wir schon aus dem 12. Jahrhundert ganz hervorragende Arbeiten; ich erinnere nur an das schöne Siegel des Wormser Bisthums, welches den Apostel Petrus darstellt.

Aber auch die Arbeiten aus dem späteren Mittelalter verdienen sowohl wegen der Trefflichkeit der Reliefiguren als auch der

Fig. 198.



Siegel des Kaisers Maximilian I. 1493.
(Aus: Kunst- und culturgeschichtliche Sammlungen des germanischen Museums.)

Schönheit der Ornamente als Kunstwerke betrachtet zu werden. Die Majestätssiegel Kaiser Albrechts II., Friedrichs III., Maximilians I. sind in Anordnung und Ausführung gleich vorzüglich. Auch die Siegel italienischer Cardinäle des 15. und 16. Jahrhunderts sind, so weit mir Beispiele bekannt, von ganz besonderer Schönheit. Benvenuto Cellini bekam für ein solches Typar wie sein Rival, der Peruginer Lautizio, hundert Skudi und mehr. 1528 arbeitete er eins für den Cardinal Ercolo Gonzaga, Bischof von Mantua; für dies erhielt er zweihundert Ducaten, für das Siegel des Cardinals Hippolyt von Ferrara sogar dreihundert Ducaten. Die Stempelschneidekunst

geht zurück, seit das Anhängen der großen Wachssiegel nicht mehr im Gebrauch ist, seit die Documente durch Untersiegeln mit Siegellack beglaubigt werden. Nur den feierlich von Fürsten verliehenen Diplomen u. s. w., den Staatsverträgen, die auf Pergament geschrieben werden, hängt man in späterer Zeit noch Majestätssiegel an, und diesem Umstande ist es zu danken, dass die Stempelschneidekunst nicht gänzlich in Vergessenheit gerathen ist. Wir sehen heute nur selten Proben dieser Kunst, weil jene großen Staatssiegel doch nur wenig Anwendung finden; aber es scheint, dass, nachdem im 17. und 18. Jahrhundert auch dieser Kunstzweig weniger Erfreu-

Fig. 199.



Siegel des Pfalzgrafen Ludwig zu Zweibrücken und Veldenz 1453—1489.
(Aus: Kunst- und culturgeschichtliche Sammlungen des germanischen Museums.)

liches hervorgebracht, in unserer Zeit wieder ganz achtbare Arbeiten geschaffen werden.

Die Stempelschneidekunst wird im Mittelalter von den Goldschmieden geübt; später, im 16. Jahrhundert, sehen wir die Petschierstecher auftreten, die gewöhnlich die Petschafte gravierten und sich über Handwerksleistungen kaum erhoben, zuweilen jedoch, wenn ihnen Gelegenheit geboten wurde, eine Kunstleistung zu schaffen, auch dieser Aufgabe gerecht zu werden verstehen. Eine Geschichte der Stempelschneidekunst besitzen wir, so viel mir bekannt, bis jetzt nicht.

K. Das Treiben in Metall (Toreutik).

Die Dehnbarkeit des Edelmetalls, des Kupfers und des Eisens ist schon den Metallarbeitern des Alterthums bekannt gewesen, und hat Anlass gegeben, kleine Kunstwerke aus Gold und Silber, größere aus Kupfer oder aus Eisenblech durch Treiben, d. h. durch Hämmern herzustellen. Zumal die Goldschmiede haben die Treibkunst zuerst ausgebildet, und wie vorzüglich sie mit derselben zu arbeiten verstanden, dafür sind die noch erhaltenen antiken Schmuckgegenstände Zeugen. Die Goldschmiedekunst des frühen Mittelalters ist zwar lange nicht auf dieser Höhe geblieben, vielmehr ziemlich roh, aber die Treibarbeit haben schon die romanischen Goldschmiede vortrefflich zu handhaben gewusst; ich erinnere nur an die goldene Altartafel Kaiser Heinrichs II., die ehedem im Dome zu Basel bewahrt, jetzt im Musée Cluny zu Paris sich befindet.

Das Verfahren ist im Grunde einfach, dass nämlich nach einem vorliegenden Modell der Künstler von der Rückseite seines Metallbleches Beulen heraushämmert, bald aus freier Hand arbeitend, bald sich besonderer Instrumente bedienend, bis die Beulen die Höhe des beabsichtigten Reliefs erreichen. Die feine Ausführung der Arbeit wird dadurch erzielt, dass nun der Meister die Details mit Bunzen zurückhämmert. Um dem Bleche, dem Gefäße die gehörige Widerstandskraft zu geben, wird es von der Rück- und Innenseite mit einer Mischung von Pech und Ziegelmehl gefüllt. Versehen sind durch neues Ausbeulen zu verbessern. Eisenblech muss durch Glühen erweicht werden, und während der Arbeit ist diese Procedur öfter nöthig; die fertige Arbeit wird dann wieder gehärtet.

Diese Arbeit, die Benvenuto Cellini sehr empfiehlt und die er, wie er versichert, selbst meist angewendet, setzt eine sehr geschickte Hand voraus. Bei der Minuteriearbeit, d. h. bei der Herstellung von Ringen, Schmucksachen, Medaillen, ebenso wie bei der Grosserie, dem Treiben von Gefäßen und größeren Figuren, verfuhren die Goldschmiede folgendermaßen. Sie modellierten ihr Relief oder ihre Figur aus Wachs und gossen das Modell in Bronze ab; auf dies Bronzerelief legten sie nun das Goldblech und hämmerten dasselbe vermittelst stumpfer hölzerner Bunzen, bis es sich ganz dem Modell anschmiegte. So arbeitete z. B. Anbruogio Foppa genannt Caradosso, seine getriebenen Medaillen (Benvenuto Cellini, „Über die Goldschmiedekunst", Capitel XII). Cellini zeigt nun, wie man Rundfiguren treiben könne und wie die Lötung besorgt wird. Wenn das Werk nahezu fertig ist, wird es mit dem Kitt aus Wachs, Harz,

Ziegelmehl ausgefüllt und mit stumpfen Bunzen, die nur drücken aber nicht schneiden, die Arbeit vollendet. Wird das Metall weniger nachgiebig, so schmilzt man den Kitt aus und glüht das Blech. Ein Muster dieser Arbeit ist das berühmte Salzfass der Ambraser Sammlung zu Wien (siehe Fig. 112). In ähnlicher Weise werden, wie bemerkt, die Grosseriearbeiten ausgeführt (ibid. XXII — XXV). Statuen formt man stückweis ab, gießt diese Formstücke in Bronze ab, und treibt nun nach diesem Modell das Metallblech, indem man es auf die bronzene Form anlegt. Die einzelnen Stücke werden dann zusammengesetzt und verbunden.

In dieser Weise haben auch die Goldschmiede nicht allein Reliefs und reliefierte Gefäße, sondern auch Rundfiguren hergestellt, die aus mehreren durch Löten verbundenen Stücken zusammengesetzt wurden. Die Goldschmiede von Limoges haben schon im 13. Jahrhundert so Figürchen aus Kupfer getrieben, die dann zusammengestückt, vergoldet und emailliert wurden. Von den Plattnern wurde diese Kunst gleichfalls getrieben; ich habe schon ihrer meisterhaften Arbeiten Erwähnung gethan.

Die erste Nachricht von einem in Bronze getriebenen größeren Werke verdanken wir dem Mönche Hugo von Flavigny, der, wie Labarte anführt, im Leben des Abtes Richard von Verdun (seit 1004) erzählt, derselbe habe eine Kanzel mit getriebenen Reliefs der zwölf Apostel und der zwölf Propheten geschmückt (pulpitum autem aere crebris tunsionibus in laminas tabulasque producto et deaurato factum esse constat etc.). Viollet-le-Duc, der bekannte französische Archäolog, und der eben so zuverlässige Alfred Darcel halten, wie auch Labarte mittheilt, die Reliefs der Augsburger Domthür nicht für gegossen, sondern für getrieben. Sicher sind die Reliefs auf den Thürflügeln von S. Zeno in Verona getriebene Arbeit (11. Jahrhundert).

Für große statuarische Zwecke ist die Toreutik erst im 17. Jahrhundert benutzt worden. Die 24 Meter hohe Statue des S. Carlo Borromeo bei Arona, die 1697 beendet wurde, ist von Gio. Batt. Crespi, genannt il Cerano (1597—1653), entworfen, von Siro Zanella aus Pavia und Bernardo Falcone aus Lugano ausgeführt worden. Kopf, Füße und Hände sind gegossen; die übrige Gestalt ist aus Kupfer getrieben. Die gegen 10 Meter hohe Copie des Farnesischen Herkules, welche das unter Landgraf Karl von Hessen 1701—1714 von Giovanni Francesco Guernieri erbaute Octogon der Anlagen auf dem Karlsberge oder dem Winterkasten (bei Wilhelmshöhe) bekrönt, ist bis 1717 von dem Kupferschmiede Otto Friedrich Kupper getrieben worden. In Dresden wird dann 1731—1736 die Statue

Augusts des Starken, die in der Neustadt zu Dresden aufgestellt ist, ausgeführt. Ludwig Wiedemann (geb. zu Nördlingen 1694, gest. zu Dresden 1754), Bronzegießer und Kupferschmied, von König August II. zum Capitän ernannt, machte das Modell. Nach einer Version ist die ganze Reiterstatue von Wiedemann gegossen, nach einer anderen ist das Pferd gegossen, der Reiter getrieben; eine dritte meldet, der Stückgießer Michael Weinhold habe das Pferd, Wiedemann den Reiter getrieben. Jedenfalls verdiente die Sache genauer untersucht zu werden. 1795 wurde nach Schadows Modell die Victoria mit dem Viergespann auf dem Brandenburger Thore zu Berlin von dem Bildhauer Wohler in Holz geschnitzt und von dem Berliner Kupferschmied Jury getrieben. Auch für die Ausführung von Schadows Rostocker Blücherdenkmal brachte Goethe den Kupfertreiber Pflug in Gera in Vorschlag; die Statue wurde aber von Lequine aus Paris gegossen und von Coué ciseliert. In unserem Jahrhundert hat die Toreutik mit hervorragendem Erfolge geübt Georg Howaldt zu Braunschweig (1802—1883), der die Brunonia mit dem Viergespann auf dem Schlosse zu Braunschweig nach Rietschels Modell 1858—1863 (und nach dem Schlossbrande wiederum 1865—1868) aus Kupfer trieb, ebenso wie die beiden kolossalen Reiterstatuen der Herzoge Karl Wilhelm Ferdinand (nach Pönninger) und Friedrich Wilhelm von Braunschweig (nach Hähnel). Die größte getriebene Statue Europas ist die des Arminius (bis zum Helm 17·3 Meter hoch), welche Ernst von Bandel (geb. 1800, gest. 1876) entwarf, 1835 begann, nach vielen Unterbrechungen 1874 vollendete und auf einer Höhe des Teutoburger Waldes bei Detmold aufstellte. Diese Bildsäule wird aber noch bedeutend an Größe von dem Standbild der Freiheit übertroffen, das nach dem Modell von Friedrich August Bartholdi (geb. zu Colmar 1834) in dem Atelier von Gaget Gauthier zu Paris ausgeführt und 1884 vollendet, von Frankreich den Vereinigten Staaten geschenkt worden ist, und als Leuchtthurm am Hafeneingang von New-York aufgestellt werden soll. Von der Sohle bis zum Scheitel misst die Figur 35 Meter, bis zu der die Fackel tragenden Hand 45 Meter.

Die einzelnen Kupferbleche werden genau nach dem als Muster vorliegenden Modellstücke durch Hämmern gestaltet und dann an dem Eisengerüst, welches das Innere ausfüllt, aufgenietet und so stückweise zusammengepasst. Billiger als der Guss ist wohl die getriebene Arbeit nicht, aber nicht so schwer an Gewicht und daher eher zu monumentalen Zwecken zu verwenden.

L. Der Münz- und Medaillenschnitt.

Die Reliefs der Vorder- und Rückseiten der Münzen werden vertieft in die Prägestöcke eingraviert oder mit Bunzen eingeschlagen. Die Münzen des Mittelalters sind zum großen Theile sehr hässlich; die Arbeit des Graveurs ist höchst unvollkommen. Wenn Kaiser Friedrich II. die von ihm geprägten Goldstücke, die Augustalen, nach Vorbild antiker Münzen hübscher schneiden lässt, so bleibt dies Unternehmen doch immer nur vereinzelt und die Masse der Münzen — so interessant sie auch für den Numismatiker sein mögen — hat für den Kunstfreund nichts Anziehendes. Erst seit dem 16. Jahrhundert legt man auch auf die künstlerische Ausstattung der Münzen einen größeren Wert; die Zeichnung wird besser; die Porträts und Wappen sind schöner ausgeführt, und manche Münze kann recht wohl als ein Kunstwerk betrachtet werden. Allein die Flachheit des Reliefs, welche schon deshalb beobachtet werden musste, damit mit einem Schlage die Prägung vollendet war, liess dem Künstler nicht die rechte Freiheit. Ein Moment aber ist von den älteren Stempelschneidern bis ins 16., ja 18. Jahrhundert immer beobachtet worden, dass sie die Brustbilder bekleidet darstellen, und dass diese Porträts gefälliger aussehen, als die jetzt fast allgemein üblichen Münzbildnisse, die den Kopf mit einem Stücke des bloßen Halses, der nackten Brust zeigen, das kann gar nicht zweifelhaft sein. Nimmt man doch dazu, dass manche solche Porträts noch durch Hinzufügung eines der Jetztzeit fremden, also nur noch allegorischen Schmuckes, des Lorbeerkranzes, in ihrer Ähnlichkeit geschmälert werden, so ergibt sich, dass die moderne Münzkunst in den seltensten Fällen eine wirklich schöne und vom künstlerischen Standpunkt aus befriedigende Leistung hervorbringt. Aus diesem Grunde ist es zu erklären, dass die Numismatik nur selten von den Kunsthistorikern beachtet wird, und dass sich deren ganzes Interesse der Medaillierkunst allein zugewendet hat.

Medaillen oder Schaumünzen nennen wir diejenigen Münzen, welche nie als Geldwertzeichen benutzt und in Verkehr gebracht worden sind, sondern zur Erinnerung an Personen und an denkwürdige Ereignisse hergestellt wurden. Gewöhnlich nennt man Medaillen nur die etwa in Thalergröße ausgeführten Schaumünzen, während größere Werke den Namen Medaillons, kleinere die Bezeichnung Jetons erhalten. Wie vortreffliche Medaillen von griechischen und zumal von römischen Künstlern herrühren, ist bekannt. Während des Mittelalters war auch diese Kunst, wie es scheint, gänzlich in Vergessenheit gerathen, und erst die Meister der italie-

nischen Renaissance versuchten sich, angeregt durch die erhaltenen Vorbilder antiker Kunst, wiederum im Medaillenschnitt. Julius Friedländer, dem wir eine vorzügliche, reich mit Lichtdrucken illustrierte Beschreibung der italienischen Schaumünzen des 15. Jahrhunderts verdanken (zuerst erschienen in dem Jahrbuch der k. preußischen Kunstsammlungen I, II, III, dann besonders publiciert), kennt Paduaner Medaillen, die von den Carraras bestellt waren, aus dem Jahre 1390; dann sind 1393—1417 von venezianischen Stempelschneidern solche Arbeiten hergestellt worden; die gegossenen Schaumünzen werden erst seit 1430 gebräuchlich. In einer bildsamen Masse wird das Relief

Fig. 200.



Vittore Pisano, Medaille des Lionello d'Este.
(Nach Gazette des Beaux-Arts.)

der Vorder- wie der Rückseite, des Averses und des Reverses, modelliert, dann jedes Stück in Formsand oder sonst einer passenden Gussform abgeformt; die zugehörigen Formenstücke setzt man dann zusammen und gießt sie mit Bronze, selten mit Silber, noch seltener mit Gold aus. Der Guss wird nach seiner Vollendung vollständig nachciseliert.

Von der Schönheit der Arbeit kann man sich jetzt sehr wohl überzeugen, sobald man Friedländers Abbildungen betrachtet; die Originale sind ja sehr selten und nur in großen Sammlungen anzutreffen, die Zeichnungen aber, die durch Kupferstich oder Lithographie bekannt wurden, sind zumeist ungenau und geben gerade

das Charakteristische der Form nicht recht wieder. Diese Kunst tritt sogleich vollendet auf: die Medaillen des Vittore Pisano († 1451) zeugen von größter Meisterschaft (Fig. 200, vergl. auch Fig. 201).

Auch die deutschen Schaumünzen, die etwa bis 1500 zurück zu verfolgen sind, erscheinen als Kunstwerke im höchsten Grade interessant (Fig. 202). Sie sind im Beginn des 16. Jahrhunderts gleichfalls meist gegossen und nach dem Gusse noch sorgfältig ciseliert; gerade diese Arbeiten erscheinen deshalb um so wertvoller, weil der Künstler selbst die letzte Hand noch an sie anlegte. Die Modelle sind gewöhnlich aus hartem Holze, Kehlheimer Kalkstein und Speckstein geschnitten und vielfach noch in den Sammlungen erhalten. Das germanische Museum zu Nürnberg besitzt z. B. eine

Fig. 201.



Medaille der Lucretia Borgia, angeblich von Filippino Lippi.
(Nach Gazette des Beaux-Arts.)

ganz bedeutende Zahl Modelle und Gußformen. Nach Dürers Zeichnungen (wenn er nicht selbst einige, etwa drei selbst ausgeführt hat [A. v. Sallet]) sind solche Medaillen angefertigt worden, und auch andere bedeutende Künstler, zumal Goldschmiede wie Wenzel Jamnitzer und Kupferstecher wie Jakob Bink haben sich in dieser Kunst versucht. Die gegossenen Medaillen rühren größtentheils von Goldschmieden oder von Bildhauern her, denen die Gusstechnik und die Übung des Ciselierens geläufig war; manche Prachtarbeiten, wie z. B. das große Medaillon von Hans Reinhard, früher fälschlich Heinrich Reitz genannt, welches gewöhnlich nach dem Besteller Moritz von Sachsen Moritzthaler (1544) genannt wird (Fig. 203, 204), sind auch aus einzelnen besonders gegossenen Stücken zusammengesetzt und durch Lötung verbunden.

Was die Verwendung der Medaillen anbelangt, so legte man sie bei Gründung von Bauwerken zum Andenken in die Fundamente ein. Fürsten verliehen sie als Gnadenzeichen; diese Gnadenpfennige wurden an goldene Ketten gehängt und so wie jetzt die Orden, nur als etwas kostspieligere Auszeichnungen, verliehen. Privatleute bestellten ihre Porträtmedaillen, um sie ihren Freunden zur Erinnerung zu verehren, wie man später sein Bildnis in Kupfer stechen ließ; die Silhouetten traten dann an Stelle der doch immerhin noch als Kunstwerke anzusehenden Kupferstiche, bis auch Silhouetten und Lithographien durch die Photographien verdrängt wurden.

Fig. 202.



Gegossene Medaille auf Hans Burgkmaier 1518.
(Aus: Kunst- und culturgeschichtliche Denkmale des germanischen Museums.)

Im 16. Jahrhundert beginnt man Medaillen zu prägen; schon Vittore Gambello und Giovanni Enzola hatten, wie Friedländers Abbildungen zeigen, gegen Ende des 15. Jahrhunderts einzelne Medaillen mit Stempeln geprägt. Wie für die Münzprägung wird Avers und Revers vertieft in erweichten Stahl geschnitten und dann mit der Prägemaschine die Medaille hergestellt (Fig. 205). Da die Schaumünzen meist ein höheres Relief als die Geldstücke zeigen, so bedarf es zur ordentlichen Ausprägung mehrere Schläge des Prägewerkes. Bronzemedaillen müssen durch Erhitzen und Ablöschen im kalten Wasser öfters wieder erweicht werden, damit sie dem Stempel auch hinreichend nachgeben. Will man Medaillen mit sehr hohem

Relief herstellen, so gießt man sie, wie das schon geschildert, gibt ihnen aber nicht durch Ciselieren, sondern durch Prägen mit den hierzu geschnittenen Stempeln die letzte Vollendung. Da bei dem Schlagen der Medaillen leicht der Unfall sich ereignet, dass ein Stempel springt, so bedient man sich, zumal wenn eine große Zahl von Schaumünzen geschlagen werden sollen, des sogenannten Senkungsverfahrens, das schon zur Zeit des Bevenuto Cellini bei der Herstellung der Münzstempel üblich war. Man schneidet das Bild aus Stahl, und zwar im Relief und schlägt diese so erhaltene Patrize (den Bunzen) in das weiche Eisen des herzustellenden Stempels

Fig. 203.



Hans Reinhard, Moritzthaler (verkleinert).
(Avers.)

(der Matrize); das in dieser Art erzielte Tiefrelief wird nun noch einmal mit dem Stichel nachgearbeitet, dann der Stempel gehärtet und so für den Gebrauch geeignet. Es ergibt sich, dass mittelst einer Patrize viele ganz gleiche Matrizen hergestellt werden können, und dass, da die eigentliche Form durch das Prägen nicht abgenutzt wird, das Zerspringen eines Stempels nun nicht mehr die Bedeutung hat, als wo der Stempel ein Unicum war. Die Prägemethode ist sei dem 16. Jahrhundert am häufigsten angewendet worden, doch sind auch später noch öfter Medaillen gegossen worden. Erwähnen will ich noch, dass man einige Schaumünzen mit Niellozieraten, mit Emaillierung verschönerte, und dass hin und wieder sie weder ge-

gossen noch geprägt, sondern vom Goldschmied getrieben wurden. Solche getriebene Arbeiten fertigte z. B. Ambrogio Foppa, genannt Caradosso, Benvenuto Cellini u. a.

Die Medaillen wurden seit dem 16. Jahrhundert sehr beliebt; nicht allein zu Ehren von einzelnen Persönlichkeiten werden sie geschlagen, sondern sie dienten auch dazu, allerlei denkwürdige Ereignisse, Schlachten und Friedensschlüsse, Hungersnoth und Pestilenz, Heuschreckenplage und was von frohen und traurigen Erlebnissen einem Einzelnen, einer Stadt, einem Lande beschieden war, zu verewigen. Jedes Ereignis bildlich wiederzugeben war nun nicht leicht,

Fig. 204.



Hans Reinhard, Moritzthaler (verkleinert).
(Revers.)

und es gehörte einige Übung dazu, eine allegorische Darstellung zu ersinnen, welche von kundigen Leuten allenfalls eine richtige Deutung finden konnte. Die Inschrift musste natürlich in classischen Latein und in dem gehörigen Curialstil kurz aber treffend abgefasst sein. Ludwig XIV. stiftete eigens die Akademie des Inscriptions, welcher nur die Aufgabe gestellt war, die für Kunstwerke erforderlichen Inschriften anzufertigen. In Deutschland sind es die Geistlichen, vor allem die protestantischen Pastoren, die sich auf solche künstliche Inventionen wohl verstanden.

Sehr interessant sind die Bleiabschläge der Medaillen, Proben und Versuche, die mit den geschnittenen Stempeln angestellt

wurden. Solche Bleimedaillen sind zuweilen noch in den Sammlungen erhalten.

Fig. 205.



Geprägte Medaille auf Albrecht von Brandenburg, Herzog von Preußen.
(Nach: Kunst- und culturgeschichtliche Denkmale des germanischen Museums.)

Fig. 206.



George Dupré, Medaille des Dogen Marcantonio Memmi.
(Gazette des Beaux-Arts.)

Unter den Italienern sind berühmt als Medailleure Vittore Pisano († 1451), Sperandio († 1528), Vittore Camelio, der schon genannte Caradosso, Leo und Pompeo Leoni, Antonio und Alessandro Abbondio; in

Deutschland arbeiteten außer Albrecht Dürer, Hans Schwartz (thätig 1513—1523), Friedrich Hagenauer aus Augsburg (circa 1526—1546), Reinhard d. Ä. in Leipzig (etwa 1535—1547), von dem eine schöne Medaille auf Karl V. herrührt (1537) [vergl. Fig. 203, 204], Wenzel Jamnitzer († 1585), Tobias Wolf (den man, bis E. Wernicke den rechten Namen entdeckte, gewöhnlich Wost nannte).*) Jakob Gladehals in Berlin, Hans Bezold in Nürnberg († 1630). In Frankreich zeichnete sich aus George Dupré (s. Fig. 206), 1597—1643 thätig, Jean Warin (1664 bis 1672), Charles Jean François Cheron (1635—1699), der mit Jean Manger († 1722) die Medaillen Ludwigs XIV. schnitt, die Schweizer Jean Dassier (1676—1763) und Johann Karl Hedlinger (1691—1771).

Noch das 16. Jahrhundert hat eine ganze Reihe hervorragender Medailleure aufzuweisen, aber im folgenden Jahrhundert ist schon ein Rückgang bemerklich. Die Geschichte dieses interessanten Kunstzweiges hat Heinrich Bolzenthal zusammengestellt (Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillenarbeit. — Berlin 1840).

In unserer Zeit ist die Medailleurkunst sehr in den Hintergrund gedrängt worden; die Liebhaberei, Medaillen schlagen zu lassen, ist sehr selten geworden, und wenn auch die großen, bei Gelegenheit hoher Festfeiern geschlagenen Schaumünzen beweisen, dass heut noch auf diesem Gebiete recht Gutes geleistet wird, so sehen wir doch schon hin und wieder, wie man die Kosten einer ordentlichen, geprägten oder gegossenen Medaille scheut und es vorzieht, das Modell des Bildhauers durch Galvanoplastik zu vervielfältigen.

M. Metallguss.

Am dauerhaftesten, widerstandsfähigsten gegen Wind und Wetter, gegen Schnee und Frost haben sich die in Bronze gegossenen Sculpturen bewährt.

Die Gießkunst ist von den Griechen schon zu hoher Vollkommenheit gebracht worden, und wenn wir auch nicht alle Märchen zu glauben brauchen, die Plinius und Plutarch uns aufzubinden für gut finden, indem sie uns berichten, dass Silanion die Wangen der Iokaste durch eine Beimischung von Silber bleich erscheinen ließ, Aristonidas die des Athamas durch Beisatz von Eisen geröthet darstellte — wie das die Gießer angefangen, dass gerade an die rechte Stelle das Metall floss, das haben sie uns leider nicht verrathen — aber so viel scheint als ganz sicher festzustehen, dass die Griechen ein Verfahren

*) Vergl. Adolf Erman, die deutschen Medailleure des 16. und 17. Jahrhunderts. — Berlin 1884.

beim Erzgusse anwendeten, das viel einfacher und vor allem viel billiger als das unserige war.

Die Gießkunst ist nun während des ganzen Mittelalters beständig geübt worden. Für das Aachener Münster wurden zur Zeit Karls des Großen die ehernen Thürflügel gegossen, im 10. Jahrhundert die für die Stefanskirche (jetzt im Dom) zu Mainz, im 11. die Thüren für die Michaelskirche zu Hildesheim und den Dom zu Augsburg, die Porträtfigur der Grabplatte des Königs Rudolf von Schwaben im Merseburger Dome; aus dem folgenden Jahrhundert stammen die Korssunschen Thüren in Nowgorod, die im Dome zu Gnesen u. s. w. Taufgefäße, Leuchter, andere Kunstwerke werden nun zahlreich gegossen. Dem 14. Jahrhundert gehört eine der ersten gegossenen Rundfiguren an, die Statue des heil. Georg, gefertigt von Martin und Georg von Clussenbach 1373, aufgestellt vor dem Veitsdome zu Prag. Die großen, für die Kunstgeschichte so wichtigen Thüren des Baptisteriums zu Florenz werden dann von Andrea Pisano, von Lorenzo Ghiberti in Erzguss ausgeführt; die vorzüglichen Bildhauer Donatello und Andrea Verrocchio sind die ersten, welche lebensgroße Reiterstatuen (die des Gattamelata zu Padua, des Bartolomeo Colleoni zu Venedig (Fig. 207) gießen lassen, und auch Lionardo da Vinci hatte schon das Modell für das Reitermonument des Francesco Sforza hergestellt. So ist in Italien die Gusstechnik im 15. und noch im 16. Jahrhundert recht wohl bekannt. In Deutschland hat man so große Erzarbeiten allerdings nicht unternommen, aber dafür zahlreiche Epitaphien mit mehr oder weniger hohem Relieffigurenschmuck ausgeführt; die statuarischen Arbeiten des Peter Vischer und seiner Schule, des Pankraz Labenwolff, des Benedikt Wurzelbauer sind immer in einem bescheidenen Maßstabe gehalten, allein die Figuren am Grabmale Kaiser Maximilians I. in Innsbruck, gegossen von Gilg Sesselschreiber, Steffan, Melchior und Bernhard Godl, wie Hans Lendenstrauch sind etwas über Lebensgröße hergestellt.

Häufiger noch wird der Metallguss im 16. Jahrhundert verwendet; ich erinnere an die Arbeiten des Benvenuto Cellini, des Giovanni da Bologna, an die schon erwähnten, für das Maximilianmonument zu Innsbruck bestimmten Statuen, an die schönen von Adriaen de Vries und Hubert Gerhard für Augsburg gegossenen monumentalen Brunnen, an die von Johann Krumpper gegossenen Statuen am Denkmal Kaiser Ludwigs in der Frauenkirche zu München. Im 17. Jahrhundert sind besonders berühmt die beiden Brüder Jacob und Johann Balthasar Keller (geb. zu Zürich 1638, gest. zu Paris 1702). Letzterer goss die 1699 Ludwig XIV. auf dem Vendômeplatze zu Paris errichtete Statue. Johann Jakobi leitete 1697 den Guss der Statue

des Kurfürsten Friedrich III. von Brandenburg (seit 1801 in Königsberg) und goss, gleichfalls nach Schlüters Modell, am 2. November 1700 die Reiterstatue des großen Kurfürsten. Bemerkenswert ist dann noch der Guss des Standbildes Peters des Großen, welcher unter Leitung von Stefan Falconet (geb. zu Vevey 1716, gest. zu Paris 1791) vorgenommen wurde, 48.636 Pfund Metall und einen Kostenaufwand von 425.000 Silberrubel erforderte.

Die Modelle der älteren Gießwerke waren, wie es scheint, aus Holz geschnitzt. Im Palazzo della Ragione zu Padua wird noch das geschnitzte hölzerne Pferd bewahrt, das Donatello als Studie für das Ross der Reiterstatue des Gattamelata angefertigt haben soll. Als Modell für den Guss hat dasselbe aber sicher nicht gedient, wohl aber sind uns kleine Holzstatuetten, z. B. im Germanischen Museum in Nürnberg (Modell zur Statue des heil. Wenzel im Prager Dome, zum Gänsemännchen von Pankraz Labenwolff) erhalten, die sicher in den ersten Decennien des 16. Jahrhunderts als Modelle für Bronzegüsse angefertigt wurden. Das Holzmodell zu der 1683 nach dem Entwurf von Mathias Rauchmüller durch Wolf Hieronymus Herold (geb. zu Prag 1627, gest. zu Nürnberg 1693) in Nürnberg gegossenen Statue des Johannes von Nepomuk, welche auf der Prager Brücke steht, wird in der Johanniskapelle des Schlosses Ronsberg in Böhmen bewahrt. Lionardo da Vinci hat aber wahrscheinlich sein Modell zur Statue des Francesco Sforza aus Gips oder sonst einem leicht zerbrechlichen Stoffe hergestellt, da dasselbe ja, wie bekannt, bei einem Aufzuge in Mailand mit herumgefahren, umstürzte und zerschmettert wurde.

Die ältere Gießertechnik (à cire perdue) ist folgende: ein Thonmodell wird genau in der Größe des beabsichtigten Gusses angefertigt, getrocknet und gebrannt. Über die geschwundene (durch das Trocknen und Brennen bedeutend verkleinerte) Figur legt man nun eine Schicht Wachs und modelliert in diesem Wachs die Figur so groß, wie sie eben werden soll. Andrea Pisano hatte bis 1330 die Wachsmodelle für die Bronzethür des Florentiner Baptisteriums vollendet; den Guss besorgte 1332 der Venezianer di Avanzo. Das Wachsmodell wird zunächst mit einer Schicht Hornmark von Hammeln, Tripel, Hammerschlag und Pferdemist überpinselt, dann mit Formerde, wie sie die Stückgießer gebrauchen, überzogen. Dies Verfahren befolgte Cellini beim Gusse der Nymphe von Fontainebleau und dem seines Perseus (über die Sculptur I). Eine andere Art, brauchbar für kleinere Güsse, beschreibt er dann im dritten Capitel, sie gleicht ziemlich dem lange Zeit nach Cellini noch üblichen Verfahren. Das Modell wird zunächst in Gips abgeformt; in die Formstücke drückt

man dünne Wachsplatten, baut nun etagenweise — ich folge hier der Schilderung Uhlenhuths — die so ausgedrückten Formstücke auf und füllt den Hohlraum mit einer Mischung von Gips und Ziegelmehl. Wird nun die Gipsform abgenommen, so sieht man eine genaue Reproduction der Statue; die Oberfläche derselben besteht aus Wachs,

Fig. 207.



Statue des Bartolomeo Colleoni, von Andrea Verrocchio zu Venedig.
(Nach Perkins.)

welches die Dicke hat, die nach dem Gusse das Metall zeigen soll; der Kern besteht aus jener Masse von Gips und Ziegelmehl. Der Künstler überarbeitet jetzt nochmals seine Wachsstatue und übergießt sie dann mit einem Brei von Gips und Ziegelmehl, etwa zwei bis drei Zoll dick. So wird die äußere Gussform gebildet. Es kommt

nun darauf an, das Wachs, welches an Stelle der Bronze sich befindet, zu entfernen. Zu dem Zwecke wird um die ganze Form eine Art Ofen aufgemauert, derselbe mit glühenden Kohlen gefüllt und so die Form derartig erhitzt, dass das Wachs zum Schmelzen kommt und herausfließt. Man hatte alte, auf Erfahrung begründete Angaben, wie viel Wachs etwa von der Gipsform eingesaugt wurde; so konnte man sich dann durch Nachwägen des ausgeschmolzenen Wachses vergewissern, ob dasselbe auch völlig aus der Form entfernt war; denn traf das flüssige Metall mit einem Rest von Wachs zusammen, so bildeten sich sofort Gase, welche die ganze Form auseinandersprengten. War das Wachs entfernt, so brauchte man nur die Gussrinnen (couloirs) und die Windpfeifen (évents) noch anzubringen, und der Guss konnte vor sich gehen. So lange auch diese Manier im Gebrauch gewesen, so muss sie doch immer viel Bedenkliches an sich gehabt haben. Die Form aus Gips und Ziegelmehl wurde durch die Erhitzung leicht brüchig, bekam Risse, und so mag denn mancher Guss ein schlechtes Ende genommen haben. Vortrefflich eignete sich dagegen dies Verfahren zur Herstellung kleinerer Gusswerke, bei denen man auch die Eingüsse und Luftzüge so anlegen konnte, dass ihre Spuren bei Betrachtung der Statuen nicht ins Auge fielen. Dann war ein Nachciselieren nicht erforderlich und der Guss blieb ganz und gar so, wie er aus der Form hervorgegangen war. In dieser Art sind die berühmten Florentiner Bronzen gegossen, die heute von den Kunstsammlern so gesuch werden. Als hervorragende Meister des Bronzegusses für decorative Zwecke nennt man die Schüler des Giovanni da Bologna, den Antonio Susini, Francesco della Stella und Pietro Tacca aus Carrara († 1650?); letzterer hat sich auch als ausgezeichneter Gießer großer Statuen bewährt. Wie es scheint, will man jetzt wieder zu dieser Art des Gusses zurückkehren. Es sollen in großen Gießereien schon Versuche angestellt worden sein.

Die neue Gussmethode, die Formen aus Formsand herzustellen, wurde in Frankreich erfunden, indem man die von den Gelbgießern längst angewendete Technik nun auf den Kunstguss übertrug. In Deutschland wurde sie zuerst in Berlin angewendet, als 1819 Lequine die für Rostock bestimmte Blücherstatue, die Gottfried Schadow modelliert hatte, goss. Lequine goss dann Schadows Luther für Wittenberg, 1821 den Rauch'schen Blücher für Breslau, die Blücherstatue für Berlin (gleichfalls nach Rauch). Der Guss des Denkmals König Friedrich Wilhelms I. für Gumbinnen (nach Rauch) missglückte im Juli 1828 fast gänzlich. Die Ciselierarbeiten besorgte der Franzose Coué. 1823—1828 war Lequine Vorstand der königl.

Gießerschule zu Berlin. Das Material der Form ist Formsand, ein feiner, pudergleicher Sand, der die eingedrückte Form festhält und dem Feuer widersteht. Dieser Sand wird in der Uckermark bei Seehausen, in der Mittelmark bei Rathenow gefunden. Um den Guss zu erleichtern, zerlegt man das Modell, indem man die sehr compliciert gestalteten Stücke, z. B. einen ausgestreckten Arm, eine flatternde Faltenpartie u. s. w. abschneidet, für sich formt und gießt und, wenn der Guss vollendet ist, dann wieder mit dem Hauptkörper durch Dübel und Schrauben verbindet. Trotzdem ist das Formen eine immer sehr schwierige, zeitraubende und deshalb kostspielige Arbeit.

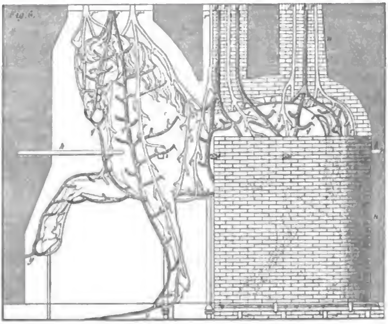
Man stellt das Modell auf eine drehbare Eisenplatte und fängt nun an, dasselbe mit Formsandstücken ganz in derselben Weise zu formen, wie dies schon bei Besprechung der echten Gipsformen geschildert worden ist. Der Sand wird in solchen Stücken fest an das Modell angedrückt, dass sie sich leicht mit einer Art Gabel abnehmen lassen. Diese Formstücke werden scharf beschnitten, die Schnittflächen mit Lycopodium (Bärlappsamen) gepudert und wieder angelegt, darauf wird in derselben Weise fortgefahren. Über eine entsprechende Menge solcher Formsandstücke wird nun wieder eine drei bis vier Zoll starke Gipsschicht gegossen, in welche dieselben genau hineinpassen. Nach aussen ist in die Gipsschicht ein eiserner Anker mit Schraubenlöchern versehen eingegossen, damit die ganze Form später fest zusammengepresst werden kann. So wird etagenweise, immer aus einzelnen Manteltheilen und den zugehörigen Formsandstücken bestehend, die Form vom Sockel bis zum Scheitel allmählich aufgebaut. Ist die Form vollendet, so nimmt man sie vom Modell ab, befestigt vermittelst feiner Drahtstifte die Formsandstücke an den zugehörigen Mantelttheilen und kann so, wie ersichtlich, die Hohlform der Statue aufbauen. Da jedoch eine Stutue massiv zu gießen einmal der kostbaren Bronze wegen zu theuer sein würde, dann aber auch die Figur dadurch eine zu große Schwere erhielte, muss man nun einen Kern der Gussform herstellen. Um den Kern zu bilden, befestigt man zunächst an der eisernen Bodenplatte eine starke Eisenstange, das Kerneisen, welches etwa in der Achse des Modells angebracht ist, über den Kopf der Figur hinausragt. Bodenplatte und Kerneisen werden sodann vermittelst eines Krahnes in die Dammgrube hinabgelassen. Diese sogenannte Dammgrube ist die untere Etage des Gießraumes; in der oberen befindet sich der Schmelzofen. Sie ist hell und massiv gebaut. In einer Ecke dieses Raumes wird die Form aufgebaut. Man setzt nämlich um das Kerneisen die Formstücke auf, zunächst die untere Etage. Die Formsandform ist mit Kohlenpulver oder Lycopodium bestäubt, so dass nicht der Form-

sand, welchen man jetzt in sie hineindrückt, haftet. Ist auf allen Seiten der unteren Formetage der Sand gleichmäßig eingepresst, so gießt man den Raum zwischen dieser zweiten Lage Formsand und zwischen dem Kerneisen mit Gips mit Ziegelmehl gemischt aus. Sodann wird die nächstfolgende Etage aufgebaut und so fortgefahren, bis die ganze Statue in dieser Weise vollendet dasteht. Nimmt man jetzt die äußere Form stückweise ab, so steht die Figur wiederum vor uns; ihr Kern besteht aus Gips, ihre Oberfläche aus einer Schicht Formsand. Von letzterer schält nun der Gießer mit einem Messer so viel ab, als für die Dicke des Metallgusses erforderlich ist, also ungefähr einen viertel bis einen halben Zoll stark. Wird jetzt die äußere Form um den Kern wieder aufgebaut, so ist die Aufgabe des Formers gelöst; der Raum, welchen das Metall beim Gusse auszufüllen hat, ist begrenzt. Nun ist es nur noch erforderlich, die Gusscanäle (jets) und die Luftzüge (Windpfeifen, franz. events) anzulegen, die der in der Form befindlichen Luft den Ausgang ermöglichen; wäre ein solcher Luftzug nicht vorhanden, so würde die von dem flüssigen Metall zusammengepresste Luft die Form zersprengen.

Die Gusscanäle sind aber so angelegt, dass sie bis unten an die Form erst sich füllen, dann durch Quercanäle in die Form selbst eintreten, dieselbe also von unten nach oben allmählich ausfüllen. Diese Gusscanäle durchschneiden natürlich die Form, ebenso wie die Züge der Windpfeifen dies thun (Fig. 208). Der Kern ist, wie schon bemerkt, in der Dammgrube aufgebaut worden, oder wenn man vorgezogen hat, dies an einer anderen Stelle zu thun, so wird er nach seiner Beendigung in die Dammgrube mit Hilfe eines Krahns hinabgelassen und zunächst ausgetrocknet. Man errichtet von Backsteinen einen Mantel um den Kern, füllt diesen mit Holzkohlen und unterhält drei bis vier Tage ein langsames Feuer. Dann werden die Stücke der äußeren Form, sorgfältig in einem Ofen getrocknet, zusammengesetzt; die eingegossenen Anker werden fest angezogen, alle Fugen außen mit Gips verstrichen. Mit Balken und Blöcken wird die Form gestützt, endlich Sand und Erde um sie festgestampft, bis sie, wie erforderlich, eingedämmt ist. Über der Form legt man ein Becken aus Backsteinen an, in dessen Boden die Enden der Gussrinnen münden; an der Außenwand steigen die Luftcanäle empor. In dies Becken fließt, einer steinernen schrägen Rinne folgend, das Metall aus dem Schmelzofen, und wenn die eisernen Pfropfen (die Birnen) aus den Gusscanälen entfernt sind, strömt es in dieselben ein. Man lässt gern mehr Metall als erforderlich in Fluss bringen, da das überschüssige, in dem Becken stehen bleibend, durch seine Schwere das Metall in alle Fugen hereinpresst.

Das Metall, welches gewöhnlich zum Abguss von Kunstwerken benutzt wird, ist Bronze, eine Mischung von Kupfer, Zinn und Zink. Zu den Arbeiten der Berliner Gießerei nahm man zu Schadows Zeiten gern das Kupfer der russischen Kopeken, da es besonders rein sich bewährte; hierzu setzte man ein Sechstel Messing und ein Zehntel Zinn. Eine andere Mischung besteht aus neunzig Theilen Kupfer, sieben Theilen Zink und einem Theile Blei. Der Zusatz ist erforderlich, einmal um das Kupfer dünnflüssig zu schmelzen, dann aber auch, um die Farbe des Metalles zu verbessern. Bei dem Schmelzen kann es leicht vorkommen, dass das Zinn durch zu große

Fig. 208.



Guss- und Luftcanäle einer Gussform.
(Nach Clarac.)

Hitze sich verflüchtigt, dann bleibt das Kupfer zäh und unbrauchbar. Benvenuto Cellini hat meisterhaft den Guss seines Perseus beschrieben, wie er sein ganzes Zinngeschirr in den Schmelzofen warf und feuerte, bis das Dach der Gießhütte in Flammen stand, wie aber alles doch endlich einen guten Ausgang gewann.

Bronze ist immer verhältnismäßig theuer, wollte man daher billiger einen Guss herstellen, so nahm man Blei oder eine Composition von Blei und Zinn. Bleierne Statuen standen zur Zeit des großen Kurfürsten im Lustgarten zu Berlin; aus Blei hat Raphael Donner (1692—1741) seinen Brunnen auf dem Neuen Markt zu Wien, hat

Franz Xaver Messerschmidt (1732—1783) die überlebensgroßen Bildsäulen der Kaiserin Maria Theresia und ihres Gemahls (Laxenburg) wie andere Bildwerke gießen lassen. Aber Bronze widersteht den Einwirkungen der Atmosphäre besser und ist auch nicht so leicht durch äußere Angriffe zu verletzen.

Sobald das Metall im rechten Fluss ist, wird der Zapfen ausgestoßen; die flüssige Masse strömt in die Rinne, aus dieser in das Eingussbecken und, sobald die Pfropfen oder Birnen, welche die Gusscanäle verschlossen, geöffnet sind, nun in dieselben hinab und von unten allmählich in der Form hinauf. Aus den Windpfeifen steigen blaue Feuersäulen auf, und so füllt sich die Form; die Metallmasse bleibt im Eingussbecken stehen: der Guss ist beendet; ob er gelungen, das wird sich erst später feststellen lassen. „Wenn der Guss misslang, wenn die Form zersprang", dann ist die theure Form verloren und dem Gießer erwächst nicht allein ein bedeutender Zeitverlust, da die Herstellung einer neuen Form eine langwierige Arbeit erfordert, sondern er büßt auch die ganzen Auslagen ein, die die Ausführung der alten beansprucht hatte.

So erkaltete beispielsweise bei dem Gusse eines Basreliefs für Schadows Blücherstatue zu Rostock das Metall zu früh und füllte nicht die Form. Bei dem zweiten Gusse floss das Metall ruhig ein; plötzlich ertönte aus der Dammgrube ein Donner, und während die Arbeiter zurücksprangen, erhob sich aus der gesprengten Form ein Strahl flüssigen Metalls, der, an die Decke anprallend, alle mit glühenden Körnern überschüttete. Die Form war nicht fest genug eingedämmt; das Metall hatte sie gesprengt, war dann mit dem Holzwerk und dem feuchten Boden in Berührung gekommen; dadurch wurde die Explosion herbeigeführt. 1828 misslang demselben Gießer, Lequine, der Guss der Statue Friedrich Wilhelms I. nach Rauch (für Gumbinnen). 1832 am 9. August sprengte beim Gusse des Denkmals König Max Josephs (nach Rauch) durch Stiglmaier das Metall die Form und veranlasste eine furchtbare Explosion.

Unter den deutschen Gießern dieses Jahrhunderts sind vor allem zu nennen Daniel Burgschmiedt aus Nürnberg (geb. 1796, gest. 1858), der unter anderem nach Hähnels Modell 1844 das Beethoven-Denkmal für Bonn, 1849 die Statue Karls IV. für Prag, nach Rauchs Modell 1846 die Dürer-Statue für Nürnberg goss. Johann Baptist Stiglmaier (geb. 1791, gest. 1844) goss zu München nach Rauch die Statue des Königs Max (1835), nach Thorwaldsen das Reiterstandbild des Kurfürsten Maximilian für München und die Schillerstatue für Stuttgart (1837), nach Schwanthaler die Statuen der baierischen Herzoge, das Goethe-Denkmal für Frankfurt a. M. Ferdinand von Miller (geb. 1813),

der die Bavaria nach Schwanthaler (1844—1850) ausführte, nach Rietschel die Doppelstatue Goethes und Schillers für Weimar goss, hat sich um die Vervollkommnung der Gießtechnik die größten Verdienste erworben. Georg Howaldt (1802—1883) in Braunschweig goss 1852 die Statue von Lessing nach Rietschel, die Arndts nach Afinger für Bonn u. a. Die kaiserliche Gießerei zu Wien stand längere Zeit unter Leitung von Anton Dominik Fernkorn (geb. 1814). Gladenbeck in Berlin und die gräflich Einsiedelsche Gießhütte in Lauchhammer, aus der unter anderem das Luther-Denkmal in Worms nach Rietschel und die Statue Friedrich Wilhelms III. für Berlin nach Wolf hervorgieng, haben sich durch ihre Leistungen einen wohlverdienten Ruf erworben. Die moderne Technik vermag es jetzt, Massen von Metall auf einmal zu gießen, welche mit den Hilfsmitteln, die den älteren Meistern zur Verfügung standen, nicht zu bewältigen waren. So wurde, wie Zeitungen meldeten, am 8. März 1883 in der Thiebaut'schen Gießerei die von Morice modellierte Statue der Freiheit, die auf dem Platz des Château-d'eau zu Paris aufgestellt werden soll, hergestellt und dabei ein Guss von 10.000 Kilogramm Schwere glücklich zu Ende geführt.

Wenn der Guss erkaltet ist, räumt man die Grube aus, fasst das Kerneisen der Statue und hebt mit einem Krahne dieselbe sammt der Form aus der Dammgrube. Dann wird die Form abgeschlagen, und jetzt kann man erst beurtheilen, ob das Werk wirklich gelungen ist. Kleine Schäden sind ja auszubessern; so waren bei Cellinis Guss des Perseus die Zehen des einen Fusses nicht ausgegossen, wurden aber angesetzt. Die Eingusscanäle, die wie die Windpfeifen mit Metall sich gefüllt haben, werden zunächst mit Hammer und Meißel entfernt, dann der Guss durch Abbrennen mit Scheidewasser oder Schwefelsäure gereinigt. Kleine Löcher bessert man aus, indem man sie ausschneidet und ein passendes Stück Metall an ihrer Stelle einsetzt. Die Nähte werden abgefeilt und abgemeißelt, und dann der ganze Guss mit Feilen und Bunzen überarbeitet (ciseliert), so dass die Oberfläche nun ganz gleichartig erscheint. Endlich fügt man die Stücke zusammen, wenn man zur Vereinfachung des Gusses die Statue zerlegt hat; mit Schrauben und Bolzen werden sie befestigt, die Schnittflächen sauber mit dem Hammer überarbeitet, so dass sie nicht mehr sichtbar erscheinen.

Was die Kosten eines gegossenen Standbildes anbelangt, so berechnet Eduard Uhlenhuth (1862) dieselben für eine neun Fuß hohe Statue auf 10.100 Thaler, und zwar für den Bildhauer 3900 Thaler, für Guss und Ciselierung 4000 Thaler, für das Piedestal 2200 Thaler. Allein das sind Preise, die vor mehr als zwanzig Jahren fixiert

wurden: heut würde sich natürlich ein solches Werk bedeutend höher stellen. Ferner theilt er mit, wie hoch sich die Kosten des von Rauch gefertigten Denkmals Friedrichs des Großen zu Berlin beliefen. Der Künstler arbeitete zwölf Jahre (1839—1851) an dem Werke und erhielt jährlich ein Gehalt von 3000, also 36.000 Thaler. An Remunerationen wurden 20.000 Thaler ihm gezahlt, für das Modell des Reiterstandbildes 17.000 Thaler, für die Modelle des Piedestals 20.000 Thaler, Guss und Ciselierung der Reiterstatue kostete 30.000 Thaler, der Figuren des Piedestals 30.000 Thaler; Fundamente und Granitbau erforderten 24.000 Thaler, Gitter und Candelaber 5000 Thaler, Summa 240.000 Thaler. Diese Notizen mögen genügen, nachzuweisen, dass ein Bronzemonument ausführen zu lassen immer nicht unbedeutende Geldmittel erfordert, und dass die Leute sich gründlichst täuschen, die vermeinen, wenn sie ein paar hundert Mark zu einem Denkmale irgend einer bisher noch nicht genug geehrten Persönlichkeit gesammelt haben, mit diesen Mitteln die Kosten einer Bronzestatue bestreiten zu können. Es kommt das öfter vor, als man denkt.

Endlich sei noch der Metallgüsse nach der Natur gedacht. Schon die alten Goldschmiede, z. B. Wenzel Jamnitzer, haben Gräser, Blumen, Käfer etc. abgeformt, ausgegossen und mit diesen durch ihre Feinheit bemerkenswerten Arbeiten viel Bewunderung geerntet. Die japanischen Güsse nach Thieren, Hummern, Krabben werden mit Recht als meisterhaft gerühmt. Karmarsch (Grundr. d. mech. Technologie [Hann. 1837] I, 138) gibt folgende Anweisung: „Man stellt oder hängt das Modell in einem Kästchen von Holz oder Pappe auf und befestigt es durch einige feine Eisendrähte. Andere etwas dickere Drähte bringt man (da sie später wieder herausgezogen werden) zur Bildung von Luftröhren an. Auf den obersten Punkt des Gegenstandes stellt man ein konisches Holzstückchen, als Modell zu dem Eingusse. Dann füllt man vorsichtig und vollständig das Kästchen mit einem Brei von drei Theilen Gips, einem Theil feinsten Ziegelmehls und Alaun- oder Salmiakauflösung; zuerst durch Bestreichen des Modells, dann durch Eingießen. Ist diese Masse fest, so nimmt man das Kästchen davon ab, brennt diese Form vorsichtig und mäßig stark, wobei das Modell eingeäschert wird, spült die Asche durch Quecksilber heraus, erhitzt die Form abermals und gießt. Zuletzt wird die Form in Wasser erweicht und behutsam abgebrochen."

Der neu hergestellte Bronzeguss blitzt und blinkt und wirkt deshalb unruhig. Erst allmählich verliert sich durch die Einwirkung der atmosphärischen Luft jener störende Glanz, und das Werk überzieht sich mit einer bräunlichen oder grünen Schicht, der sogenannten Patina (aerugo nobilis). Die Figuren des Augustusbrunnen

zu Augsburg, der 1593 von Hubert Gerhard gegossen wurde, zeigen z. B. die schönste grüne Patina, während das Sebaldusgrab des Peter Vischer einen dunkelbraunen Ton erhalten hat. Es scheint jedoch, als ob die Künstler, wenigstens die italienischen Meister des 16. Jahrhunderts, den Güssen eine künstliche Patina, einen Überzug mit einem gefärbten Firniss gaben. Die Gusswerke wurden zuerst mit Glaspulver abgeschliffen, dann mit Nussöl eingerieben, endlich mit Firniss überzogen. Dadurch war es möglich, auch die Ungleichheiten der Metallfarbe zu verstecken, dem Ganzen einen gleichmäßigen Ton zu geben. Die modernen Bronzestatuen überziehen sich nicht mehr mit einer so schönen Naturpatina, sondern setzen bald in unseren Städten eine Kruste von Kohlenruß an, werden einfach schmutzig. Man versucht jetzt durch periodische Säuberung der bronzenen Standbilder, durch Abspritzen und Abwaschen, dieselben rein und deshalb zum Ansetzen einer Patina geschickt zu erhalten. Denn dass das plastische Kunstwerk durch eine Reproduction in einer stumpfgraubraunen Masse gewinnt, wäre doch zu bezweifeln; schön sehen jedenfalls diese dunklen Gestalten nicht aus.

Die künstlich patinierten, d. h. mit Säure behandelten und mit einer Grünspanschicht bedeckten verkupferten Zinkfiguren, die für unwissende Kunstgönner hergerichtet werden, sehen allerdings noch widerwärtiger aus.

Entwickelung der neuen Plastik.

Die ältesten Denkmäler christlicher Sculptur, die Sarkophagreliefs, sind ungeschickte Nachahmungen römischer Vorbilder, interessanter für den Alterthumsforscher, als für die Kunstgeschichte. Auch die statuarischen Arbeiten — ich erinnere an die berühmte Erzbildsäule des heil. Petrus in der Peterskirche zu Rom — zeigen, verglichen mit den Werken der römischen Kaiserzeit, eine barbarische Roheit. Und dieser Verfall der Kunst steigert sich noch immer sichtlicher, je mehr im Abendlande während der Wirren der Völkerwanderung und in der Folgezeit jede Errungenschaft der alten Cultur zu verschwinden droht. Von der Zeit Karls des Großen an ist eine Besserung wohl zu bemerken, aber es ist doch nur eine sehr allmähliche Wendung zu neuer Erhebung festzustellen. Wir mögen die Arbeiten des 9. bis 11. Jahrhunderts immerhin als Zeugnisse, dass ein Streben zum Besseren vorhanden ist, anerkennen, und namentlich in den Elfenbeinschnitzereien, deren Herkunft zu ermitteln leider oft so schwer ist, manchen hübschen und erfreu-

lichen Zug entdecken; vor dem 12. Jahrhundert werden wir aber schwerlich Bildwerke antreffen, denen wir unsere Bewunderung in der That gern zu zollen im Stande sind, Werke, die nicht nur als Marksteine der künstlerischen Entwickelung Bedeutung haben, sondern die auch durch Schönheit der Form, durch Großartigkeit

Fig. 209.



Christus am Tympanon zu Vézelay.
(Nach Viollet-le-Duc.)

der Conception unsere Theilnahme erregen. Das während der Regierung Karls des Großen herrschende Bestreben, wenn es irgend angieng, Vorbilder aufzutreiben waren, nach Denkmälern antiker Kunst die eigene Kunstfertigkeit auszubilden, durch sie den Mangel an Naturstudien zu ersetzen, ist auch zumal in den Werken der Elfenbeinplastik der folgenden Jahrhunderte, in Deutschland vor allem,

recht wohl wahrnehmbar; Denkmäler byzantinischer Kleinkunst waren durch den Handelsverkehr in die Kirchenschätze des Abend-

Fig. 210.



Sculpturen an der Kathedrale zu Chartres. (Nach Gailhaband.)

landes gelangt und auf Grund dieser fortlebenden römischen Kunsttradition, mit Benützung der durch die byzantinischen Monumente

gebotenen Anregungen, durch die schärfere und einsichtigere Beobachtung der Natur endlich entsteht die neue Blütezeit der Plastik in

Fig. 211.



Sculpturen an der Kathedrale zu Chartres.
(Nach Gailhaband.)

den Ländern diesseits der Alpen. Anfangs sind die Bewegungen der Gestalten noch befangen, der Faltenwurf ist kleinlich (Fig. 209) und

nicht recht verstanden, aber schon sind die Köpfe bedeutend angelegt, voll Ausdruck und Empfindung (Fig. 210); doch bald, bereits im 13. Jahrhundert, ist all die Unbeholfenheit verschwunden, und es entstehen in Frankreich wie in Deutschland Bildwerke (z. B. die Figuren am Dome zu Chartres), denen die allerhöchste Bewunderung gebürt (Fig. 211). Ich erinnere nur an die Sculpturen der goldenen Pforte am Dome zu Freiberg im Erzgebirge. Um Jahrzehnte (1260) später tritt Niccolò Pisano mit den Reliefs seiner Kanzel im Baptisterium zu Pisa auf; er entnimmt den noch zu Pisa befindlichen römischen Sarkophagreliefs die Motive zu seinen Hauptfiguren und beginnt nun die Reihe der großen italienischen Bildhauer. Er ahmt noch nach, während die cisalpinen Künstler, schon der Schule entwachsen, selbständig für ihre Compositionen die Form zu finden wissen. Allein die so großartig angebahnte Entwickelung der deutschen Kunst ist im 13. Jahrhundert ins Stocken gekommen; die Werke des 14. weisen in ihrer Formenschönheit noch manchen Abglanz an die gute Zeit des vergangenen Säculums auf, der Naturalismus des 15. Jahrhunderts steigert die Darstellungsfähigkeit der Künstler, aber deren Leistungen erheben sich nur in den seltensten Fällen über das Handwerksmäßige, Spießbürgerliche. Erscheinungen, wie die des Adam Krafft († 1507), dessen Werke durch Innigkeit und Wahrheit der Empfindung den Mangel an Formenschönheit vergessen lassen, gehören zu den Seltenheiten. Ob Peter Vischer, der große Nürnberger Rothgießer, der Meister des Sebaldusgrabes, die in jeder Hinsicht vorzüglichen Sculpturen seines Hauptwerkes selbst erfunden hat, oder die Modelle anderen Künstlern verdankt, ob die für die damalige Zeit in Deutschland ganz einzig dastehende Reinheit und Schönheit der Form durch italienische Einflüsse zu erklären ist, das erscheint heute noch als eine Frage, deren Beantwortung vielleicht nie gefunden werden wird.

Mit der Anregung, die Niccolò Pisano in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts gegeben, beginnt der neue Aufschwung der italienischen Plastik. Schon der Sohn des Meisters, Giovanni Pisano, hat die Nachahmungen antiker Vorbilder nur als Schule benutzt, sein Schönheitsgefühl zu läutern; er ist in seinen Schöpfungen selbständig, soweit dies von einem Künstler jener Zeit behauptet werden kann. Sein Relief der Geburt Christi an der Kanzel des Domes zu Pisa ist viel inniger, gemüthvoller componiert, als dies bei der Behandlung des gleichen Vorwurfs von Seiten seines Vaters zu bemerken ist. Das Streben nach liebenswürdiger Anmuth der Form ist schon bei ihm vorhanden und wird von den Meistern des 14. Jahrhunderts besonders durch den großen Andrea Pisano ge-

fördert und findet seinen vollendetsten Ausdruck in den Meisterwerken des Lorenzo Ghiberti. Gröbere Verstöße gegen die Richtigkeit der Formen sind bei Ghiberti wohl kaum zu bemerken, allein dass er jeder Schwierigkeit gewachsen gewesen, ist darum noch nicht ausgemacht: er weiß ihnen eben meisterhaft aus dem Wege zu gehen. Die noch fehlende Herrschaft über die Form ganz zu gewinnen, ist das Streben Donatellos, der mehr dem frappant Lebenswahren (dem terribile) denn dem Schönen als Ideal nachtrachtet. Sein Werk wird fortgesetzt durch Andrea del Verrocchio, während Desiderio da Settignano und seine Genossen, dann Luca della Robbia mehr dem schönen Stil des Ghiberti folgen. Verrocchio ist der Meister des Lionardo da Vinci, dessen Werk, die Statue des Francesco Sforza, zugrunde gegangen ist; ein anderer Schüler Donatellos, Bertoldo, unterrichtet den Michelangelo Buonarroti. Michelangelo zeigt sich in seinen Bildhauerarbeiten als treuer Nachfolger Donatellos; auch ihm kommt es weniger auf Schönheit als auf gewaltige Wirkung an, und diese zu erreichen, ist er auch zuweilen selbst über die Grenze des Naturwahren und des Schönen hinausgegangen. Wenn er dies aber that, so wusste er sehr wohl, warum er es unternahm: er opferte das Kleinere, um Größeres um so sicherer zu erreichen. Für Leute aber, die jenes Große nicht anzustreben vermochten, musste es verhängnisvoll werden, Michelangelo nachzuahmen, da sie gewöhnlich nur die vom Meister absichtlich geübte Willkür als den Kern von dessen Wesen auffassten und darnach ihr eigenes Können bildeten. Andrea Sansovino ist nicht so gewaltig als der eben genannte Meister, allein in seinen Arbeiten von vollendeter Formenschönheit. Weniger reine Schönheit zeigen schon die Werke des Jacopo Sansovino. Es gibt ja noch im 16. Jahrhundert sehr bedeutende Bildhauer in Italien, Giacomo und Guglielmo della Porta und manche andere, allein auch schon bloße Kunstrenommisten wie Baccio Bandinelli und seinen Todfeind, den Benvenuto Cellini. Eigenartig erscheint dann in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts der Niederländer Jean de Boulogne aus Douay, den die Italiener, welche ihn mit Recht zu den Ihrigen zählen, Giovanni da Bologna nennen; er sucht das Pathos des Michelangelo mit vollendeter Anmuth zu verbinden und übt nicht allein auf Italien, sondern auch auf seine niederländischen Landsleute Peter de Witte (Pietro Candido), Adriaen de Vries, Hubert Gerhard einen bestimmenden Einfluss aus. Einen ganz anderen Charakter erhält die italienische Bildhauerkunst durch den genialen Lorenzo Bernini, dessen flotte und wirksame Improvisationen, in welchen er bald ekstatische Begeisterung, bald pathetische Vornehmheit oder sinnlich reizende Schönheit darzustellen verstand, den

Beifall seiner Zeit in dem Grade fanden, dass er als der Urheber des Barockstiles in der Plastik mit vollem Rechte angesehen werden kann. Bernini ist, so wenig seine Richtung uns sympathisch erscheinen mag, aber immer doch ein bedeutender Künstler; seine Nachfolger jedoch haben ohne Geist gerade seine Schiefheiten sich zum Muster genommen und dadurch jene Kunstschule erzeugt, die man früher so verächtlich als die des Barock- und Perückenstiles bezeichnete. Mit ihm ist die Aera der großen italienischen Bildhauer abgeschlossen. — Auf Frankreich hatte der italienische Stil wie für die Baukunst, so auch für die Bildhauerkunst schon im 16. Jahrhundert Einfluss gewonnen, ohne dass aber wirklich hervorragende Meister sich bemerklich machten. Die gefeierten Künstler, wie Jean Juste, Pierre Bontemps, Jean Goujon, Germain Pilon, können den gleichzeitigen italienischen Bildhauern wohl kaum als ebenbürtig gegenübergestellt werden. Es sind geschickte Leute, die ganz effectvoll ihre Arbeiten auszuführen verstehen, die Plastik mit der Architektur in wohlerwogene Harmonie zu bringen wissen. Die Arbeiten Berninis regten auch die französischen Bildhauer zu ähnlichem Schaffen an. Pierre Puget (1622—1694) und François Girardon (1628—1715) versuchen mit ihm zu wetteifern. Am erträglichsten sind immer noch die Leistungen auf dem Gebiete der Porträtsculptur: die Werke des Charles Antoine Coysevox (1640—1720) haben neben ihrer historischen Bedeutung doch auch noch künstlerischen Wert. Der Rococoperiode gehören schon an die Bildhauer Guillaume Coustou (1678—1746) und der einst so hoch gepriesene Baptiste Pigalle (1714—1785). — Deutschland hat im 16. Jahrhundert auch nicht einen hervorragenden Bildhauer aufzuweisen. Wenn man die Nürnberger Meister, einen Pankraz Labenwolff, einen Benedict Wurzelbauer, feiert, so darf man doch nicht vergessen, dass sie einen Vergleich mit den niederländischen Künstlern, die mit ihnen in Deutschland wirkten, mit einem Alexandre Colin aus Mecheln (1532—1612), mit Pieter de Witte (1548—1628), Adriaen de Vries (1560—1603) Hubert Gerhard u. a. nicht ertragen. Jene niederländischen Meister führen im 16. Jahrhundert, und bis der dreißigjährige Krieg allem Kunstschaffen ein Ende machte, fast ausschließlich die Denkmäler aus, die eine höhere künstlerische Fähigkeit beanspruchten; mit ihnen concurrieren höchstens noch italienische Bildhauer, wie Giovanni Maria Nosseni und Pietro Boselli in Sachsen. Sind vor dem dreißigjährigen Kriege es Niederländer und Italiener, die hauptsächlich in Deutschland thätig waren, so kommen im vorigen Jahrhundert die Franzosen zur Geltung. Die etwas leichtgeschürzte Grazie, wie sie zur Ausschmückung der Paläste und der Gartenanlagen der

Geschmack jener Zeit forderte, wussten sie am allerbesten darzustellen. Es sei nur an Monnot erinnert, der für das Marmorbad in Cassel seine graziös frivolen Reliefs und Statuen arbeitete. Neben diesen dem modischen Geschmacke huldigenden Meistern treten auch Künstler auf, die, trotzdem sie in einer dem Barockstile ergebenen Zeit schaffen, doch Großes und immer Bedeutendes hervorzubringen im Stande sind. Der vornehmste unter diesen Künstlern ist Andreas Schlüter, seit Peter Vischers Zeiten wieder der erste namhafte deutsche Bildhauer, und auch sein jüngerer Zeitgenosse Raffael Donner verdient wohl als einer der besten seiner Zeit gerühmt zu werden. Indessen sind dies vereinzelte Erscheinungen in einer sonst nur dem barocken Schwulst oder dem koketten Rococogeschmack huldigenden Periode. Gegen diese Geschmacksrichtung wendet sich in Italien Antonio Canova, der die reine und schöne Formengebung der classischen Kunst wieder zu erreichen strebt; ihm überlegen sucht der Däne Bertel Thorwaldsen die keusche vornehme Schönheit antiker Statuen der modernen Kunst wieder zu retten, während der deutsche Meister Gottfried Schadow die realistische Auffassungsweise, die in unserem Jahrhundert schließlich den Sieg behalten sollte, vorbereitet. Der Widerstreit dieser beiden Richtungen wird in unserer Zeit ausgekämpft. Rauch und seine Schüler haben eine Mittelstellung einzunehmen gesucht, sind aber im Herzen mehr dem Classicismus als dem Realismus zugethan, obgleich sie dem letzteren Concessionen machen. Aber immer kleiner wird die Schar derer, die für die gegenwärtige Plastik einzig ein Heil in der Nachahmung griechischer Denkmale erblicken, die jedes Monument, auch wenn es dem allermodernsten Bedürfnisse bestimmt ist, glauben ins Altgriechische übersetzen zu müssen. Die Üppigkeit der Formen, wie sie in den Kunstwerken des Michelangelo hervortritt, die malerische Wirkung der Bernini'schen Monumente haben heute schon vielfach die Aufmerksamkeit jüngerer Künstler gefesselt. Aber mehr noch als diese Vorbilder der Vergangenheit reizt zur Nachahmung das ewig junge Vorbild, das die Natur zu bieten vermag. Der Realismus, vielleicht für eine kurze Zeit auch der Naturalismus, wird jedenfalls über kurz oder lang auch hier den Sieg behalten; dann werden Künstler, wie Carpeaux, die lange als Irrlehrer betrachtet wurden, als Führer Anerkennung finden. Auf Grund dieser realistischen Bewegung kann dann auch wieder ein wahrer, nicht bloß erborgter Idealismus Boden gewinnen.

Hauptsache wird aber immer bleiben, dass dem Bildhauer wieder ein lohnendes Arbeitsfeld angewiesen wird. Neben den Altären, Statuen und Reliefs, die für die Kirche gearbeitet wurden, bot schon

im Mittelalter die Herstellung von Grabmonumenten den Bildhauern eine ausreichende Beschäftigung. In Italien finden zahllose Bildhauer Arbeit bei der Ausschmückung der Campi santi; auch in Deutschland hat man ja z. B. in München einen Anfang gemacht, bei Herstellung eines Grabdenkmales nicht nur den Steinmetzen, sondern auch den Künstler zu beschäftigen. Es wäre wünschenswert, dass diese Neigung, seinen verstorbenen Angehörigen auch ein künstlerisches Denkmal zu setzen, weitere Verbreitung fände. Indessen zu großen Hoffnungen dürfen wir uns nicht hingeben, wäre es jedoch möglich, dann würde der Bildhauer auch wieder lohnende Arbeit und mit ihr Gelegenheit erhalten, sich in der monumentalen Kunst praktisch zu üben. Wen das Talent dann befähigt, sich an höhere Aufgaben zu wagen, der wird diese Schule durchgemacht zu haben nicht bedauern; der geringer begabte Künstler fände dann wenigstens ein Feld, seine Anlagen zu verwerten. Dass für die Ausstattung der Bauwerke des Bildhauers Beihilfe in so ausgiebiger Weise, wie das früher geschah, in Anspruch genommen wird, dazu sind die Aussichten sehr gering; wenn gar noch die Mode, Denkmäler zu setzen, einmal vorübergegangen ist, wo soll dann der Bildhauer noch Beschäftigung finden? Seine Werke von den Museen ankaufen zu lassen, wird auch auf die Länge der Zeit nicht angehen. Es ist ja gewiss sehr löblich, dass der Staat durch Ankäufe die moderne Kunst unterstützt; wenn aber diese Erwerbungen so eifrig betrieben werden, wie dies von einzelnen Staatsverwaltungen jetzt geschieht, so werden die vorhandenen Museen bald keinen Raum mehr bieten. Des Staates Hilfe ist sicher von großem Werte, allein die gesammte Pflege der Kunst kann ihm doch nicht ausschließlich aufgebürdet werden: wenn ein Volk auf die Leistungen seiner Künstler stolz sein will, muss es auch im Stande sein, deren Werke zu bezahlen.

III.

Die Malerei.

Unter Malerei verstehen wir die Kunst, welche auf einer Fläche Gegenstände der Natur in Farben wiederzugeben sich die Aufgabe stellt. Je nach der Art, wie sie dies zu erreichen sich bestrebt, unterscheiden wir Wandmalerei, Staffelei-, Glas-, Miniaturmalerei u. s. w. Den Gegenständen nach, welche sie darstellt, unterscheiden wir die religiöse von der Profanmalerei. Alle Zweige dieser Kunst beruhen aber auf der Kunst des Zeichnens.

Wenn ein Maler einen Stoff gefunden hat, den darzustellen er wünscht, oder wenn er, was jedenfalls noch besser ist, einen Auftrag auszuführen hat, so wird er erst, ehe er an die Arbeit geht, sich in seiner Phantasie die Sache zurechtlegen, überlegen, wie er am besten das gestellte Thema behandeln kann, so dass nicht nur dasselbe zum möglichst vollkommenen Ausdruck gelangt, sondern auch dem Künstler die Gelegenheit geboten wird, die ihm eigenthümliche Begabung recht zur Geltung zu bringen. In der Phantasie hat er das dereinstige Gemälde vollendet vor Augen, ehe er daran geht, die erste Skizze zu entwerfen. Diese Fixierung seiner Ideen mag oft genug nicht dem im Geist geschauten Bilde völlig entsprechen; neue Gedanken werden lebendig, und so sind auch Änderungen erforderlich; die ganze Composition wird aufgegeben und versucht, ob eine andere Auffassung und Anordnung vielleicht eher den Ansprüchen, die der Künstler an seine Arbeit selbst stellt, genügt. Gerade große Meister haben da mit erstaunlicher Ausdauer sich bemüht, bis sie endlich den möglichst besten Ausdruck fanden, der wenigstens annähernd dem Idealbilde, das ihnen vorschwebt, entsprach. An manchen Skizzen Raffaels lässt es sich verfolgen, wie allmählich immer reicher und schöner sich die Composition zu ihrer vollen Herrlichkeit entwickelt. Und von all dieser Arbeit darf in dem fertigen Kunstwerke keine Spur mehr zu entdecken sein; je natürlicher, ungezwungener, der Eingebung eines glücklichen Moments

zufolge das Ganze entstanden zu sein scheint, je mehr der Beschauer sich sagt, dass er es selbst natürlich so und nicht anders entworfen haben würde, je mehr die Bewunderung dem Werke allein gezollt wird, und man über dem Werke die Arbeit, die Mühe, die Verdienste des Künstlers gänzlich vergisst, umsomehr wird die Leistung den Stempel eines wahren, großen Kunstwerkes an sich tragen. Aber auch dann, wenn die Wahl unter den Skizzen getroffen und nun der Entwurf aufgezeichnet ist, wird er dem wirklich bedeutenden Künstler in der Regel nicht ganz genügen. Je geübter seine Hand, desto eher wird er befähigt sein, seine Composition festzuhalten; je großartiger und bedeutender jedoch der Entwurf seinem Geiste vorschwebt, desto weniger wird das aufgezeichnete Bild dem in der Phantasie geschauten völlig entsprechen. Daher erklärt sich die große und ernste Arbeit, die ein echter Künstler an die Wiedergabe seiner Composition setzt, die Unzufriedenheit, die gerade ein solcher an seiner Schöpfung empfindet. Und mag jedermann das aufgezeichnete Bild bewundern und preisen: er hat es noch viel schöner, viel vollkommener mit seinem geistigen Auge geschaut. Diese Unzufriedenheit schwindet in der Regel erst dann, wenn durch andere Arbeiten dieses Idealbild aus der Phantasie verdrängt worden ist; dann sehen wir oft den Künstler erst die rechte Freude an seinem Werke empfinden, die, so lange er an ihm arbeitete, nicht in ihm wach werden wollte.

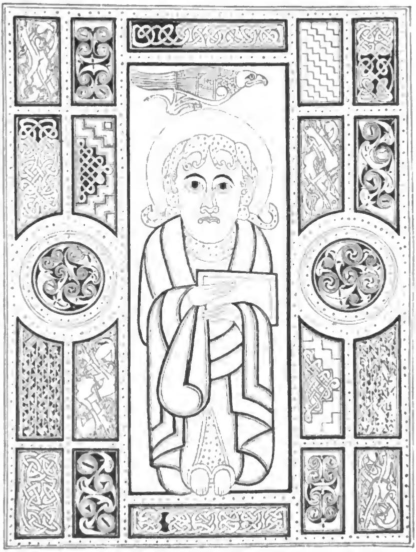
Damit es jedoch gelinge, das geistig Geschaute nun auch recht und gut darzustellen, muss er über die Mittel der Darstellung verfügen, und diese Mittel eignet er sich durch Benutzung von Anleitung und Unterricht an. Selbst ohne diese Hilfe sich diese Fähigkeiten zu erwerben, wird auch den Begabtesten nicht möglich sein; die Kunstgeschichte lehrt uns, wie vieler tüchtiger Meister Arbeit erforderlich war, nach und nach, mit Mühe und Anstrengung diese dem Künstler unentbehrliche Kenntnis zu erwerben. Was er heute lernt, ist das Resultat einer durch so manche Jahrhunderte unverdrossen aufgewendeten Anstrengung vieler Künstlergenerationen. Nicht immer haben aber die berühmtesten Meister auch hervorragende Schüler erzogen, ja es scheint grade, als ob minder bedeutende Künstler sich besser zu Lehrern eignen als große Genies. Diese sind von ihrer eigenen Thätigkeit so sehr in Anspruch genommen, dass sie dem Schüler nur wenig Aufmerksamkeit zuwenden, thun sie es aber doch, dann zwingen sie ihn, ganz ihre Kunstauffassung, außerhalb derer nach ihrer Ansicht kein Heil vorhanden ist, anzunehmen, sich in einer ganz bestimmten Weise zu bilden. Dies hat Raffael, dies hat Cornelius gethan, und beide

haben keine großen Künstler in ihren Ateliers gebildet. Gerade der weniger hervorragende Künstler, der nicht so unbedingt von der Unfehlbarkeit seiner Kunstansichten überzeugt ist, wird liebevoller auf die Individualität des Schülers eingehen, und demselben Gelegenheit bieten, sich in seiner eigenen Art zu entwickeln.

Die erste und wichtigste Kenntnis ist die des Zeichnens, das heißt also die Geschicklichkeit, das Gesehene festzuhalten und exact wiederzugeben. Die Zeichenkunst beruht nicht so sehr, wie man wohl oft meint, auf einer Geschicklichkeit der Hand, sondern viel mehr in einer früh geübten und gebildeten, zum Theil auch angeborenen Sicherheit des Auges. Nur wer die Maßverhältnisse der zu zeichnenden Gegenstände, die Winkel, in dem die verschiedenen Linien sich treffen, richtig aufzufassen vermag, nur der ist im Stande, auch richtig zu zeichnen. Es ist ja klar, dass, wenn bei einer Profilzeichnung das Verhältnis der Nase zur Stirn, zum Untergesicht nicht genau wiedergegeben ist, dass wenn der Winkel, den Stirn und Nase u. s. w. bilden, nicht dem Vorbilde entsprechend aufgefasst ist, dass dann von einer Ähnlichkeit nicht die Rede sein kann. Falsch zeichnen heißt also falsch sehen; entweder ist der Fehler durch Unaufmerksamkeit entstanden, und dann kann ein gewissenhafter Unterricht immer noch nachhelfen, oder dem Individuum fehlt der Sinn überhaupt, richtig zu sehen, und dann wird er ebensowenig zeichnen lernen, als einer ein Musiker wird, dem das musikalische Gehör fehlt. Es muss also der Schüler angeleitet werden, richtig zu sehen; durch den Lehrer auf Irrthümer aufmerksam gemacht, muss er sein Auge schärfen und sich daran gewöhnen, das Gesehene richtig wiederzugeben. Ehe er nicht diese ersten Grundlagen sich angeeignet, scrupulös richtig die gegebenen Vorbilder nachzuzeichnen, sollte er an schwierige Aufgaben nicht herantreten, wie keiner zu complicierten Rechenaufgaben in den Schulen zugelassen wird, ehe er die vier Species sich nicht genügend angeeignet. Mit demselben Ernste aber, wie der Unterricht im Rechnen betrieben wird, sollte auch der Zeichenunterricht gepflegt werden, dann würden nicht so viel Stümper vorhanden sein, denen es weniger an Anlage, als an strenger Zucht und Unterweisung gefehlt hat. Das Zeichentalent ist eben die Fähigkeit, jene Proportionen schnell und sicher aufzufassen; wer dasselbe nicht hat, wird diese Kunst nie erlernen; aber das Talent kann gepflegt und entwickelt werden durch einen strengen Lehrer, es kann verdorben werden, wenn der Lehrer mit halbwegs richtiger Zeichnung sich zufrieden gibt und den Schüler gewöhnt, nicht seine ganze Kraft anzustrengen. Es ist deshalb von größter Bedeutung, dass man an die Ausbildung der Zeichenlehrer, denen

der Unterricht in den Schulen anvertraut ist, jetzt höhere Ansprüche stellt, von ihnen den Nachweis einer gründlichen theoretischen und praktischen Vorbildung verlangt. Wenn sie auch nicht ihre Schüler zu Künstlern bilden — das wäre nach meiner Ansicht geradezu ein Unglück zu nennen — so können sie ihnen doch einige Einsicht,

Fig. 212.

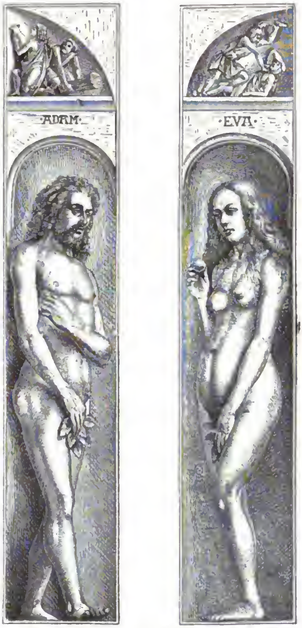


S. Johannes Evangelista, irische Miniatur in der S. Galler Bibliothek. (Aus Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich.)

einiges Verständnis, Geschmack beibringen, und wenn nur dies erzielt wird, so ist schon ein großer Fortschritt gewonnen. So lange aber verunglückte Maler, die in ihrer Überhebung sich oft für den so wichtigen und schweren Lehrberuf noch viel zu gut vorkamen, mit diesen Ämtern betraut wurden, so lange solche Stellen gleichsam

als Ruheposten für Künstler, die ihren Beruf verfehlt hatten, angesehen wurden, musste der Zeichenunterricht in dem Lehrplane der Schulen eine so untergeordnete Rolle spielen, und war es nicht

Fig. 213.



Van Eyck, Adam und Eva (Genter Altarwerk).
(Nach Woltmann.)

zu verwundern, wenn die Resultate desselben entsprechend ausfielen. Die Geschicklichkeit der Hand ist ja von großer Bedeutung; sie aber kann durch Übung erworben werden, während richtige Auffassung

sich nur im beschränkten Grade lehren lässt. Ganz ungeübte Leute wissen oft mit unbeholfener Hand das Charakteristische eines Gegen-

Fig. 214.



Masaccio, Vertreibung aus dem Paradies in der Brancaccicapelle (Sta. Maria del Carmine) zu Florenz. (Nach E. Förster.)

standes, z. B. eines Porträts, sicherer hinzuzeichnen, als dies anderen möglich ist, die jahrelang den Zeichenstift geführt und geübt haben.

Sobald diese Sicherheit des Zeichnens erworben ist, kann der junge Künstler nun zu schwierigeren Aufgaben fortschreiten.

Fig. 215.

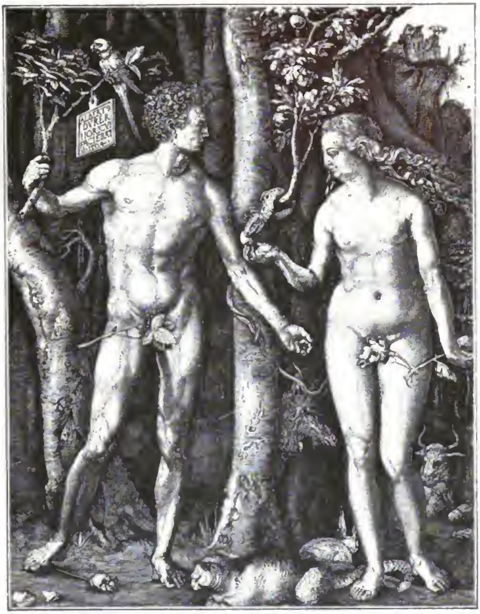


Jacopo Palma Vecchio, der Sündenfall. [Braunschweiger Gallerie.]
(Nach William Unger.)

In der Zeit, wo die Kunst der Malerei zu erwachen beginnt, bildet der Künstler aus dem Gedächtnis nach, was er gesehen; es kommt ihm weniger auf Correctheit der Wiedergabe als auf Verständlichkeit seiner Darstellung an; das Gemalte ist nicht das Wirk-

liche, sondern soll es nur bedeuten. Man nennt diese Art der Darstellung conventionell; die Leute, für deren Augen das Bild berechnet ist, errathen sehr wohl, was der Künstler beabsichtigt hat.

Fig. 216.



Albrecht Dürer, Adam und Eva.

Conventionell sind z. B. die unförmigen Zeichnungen der Kinder, die aber von ihren Altersgenossen wohl begriffen werden, sind die Menschen- und Thierdarstellungen auf den ältesten griechischen Vasenbildern und ebenso die Figurenzeichnungen der irischen Mönche (Fig. 212), ja zum Theil selbst die der späteren byzantinischen

Kunst. Der namhafte Fortschritt beginnt in dem Augenblicke, wo es einem Künstler klar wird, dass nur eine getreue Wiedergabe der schönen Natur seine Aufgabe sein könne (Cimabue, Giotto). Er

Fig. 217. Fig. 218.

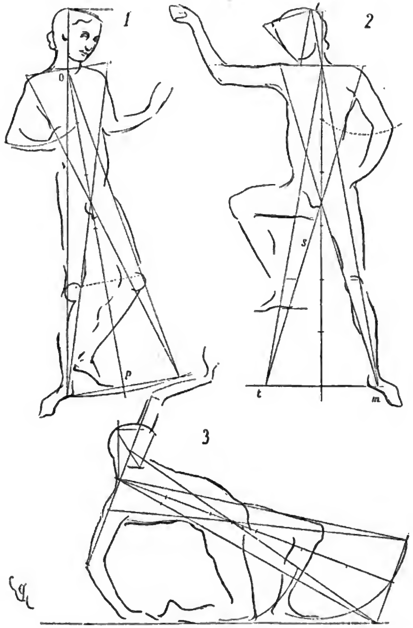


Fig. 219.

Figurenconstructionen aus dem Skizzenbuche des Villars de Honnecourt. (Nach Viollet-le-Duc.)

begnügt sich allerdings damit, das Gesehene sich einzuprägen und dann aus dem Gedächtnis zu reproducieren; indessen wird doch die höhere Aufgabe, die menschliche Gestalt mehr und mehr wahr und richtig darzustellen, in dieser Weise ganz bedeutend gefördert. Bald

entschließt sich der Künstler auch, getreu sein Vorbild nachzuzeichnen; dies geschieht zuerst, sobald es sich um die Darstellung von Porträts handelt; dann werden ganze Figuren nach dem Leben copiert, und so gewöhnt sich die Kunst an ein Hilfsmittel, dessen sie später kaum wieder hat entbehren können, an das Studium nach dem lebenden Modell, nach dem Act (van Eyck, Masaccio). Dieses Actzeichnen spielt in der Kunstgeschichte eine nicht unbedeutende Rolle. Wie die Modelle beschaffen waren, so sind in der Regel auch die Schöpfungen der Künstler schön oder weniger ansprechend. Wenn man die Gestalten des Adam und der Eva auf dem Genter Altarwerke der Van Eycks (Fig. 213) mit der Vertreibung aus dem Paradiese vergleicht, welche ziemlich zu gleicher Zeit Masaccio in der Brancacci-Kapelle zu Florenz malte (Fig. 214), wenn man die Darstellungen des Sündenfalles vom älteren Palma in Braunschweig (Fig. 215) und von Albrecht Dürers Kupferstich (Fig. 216) zusammenhält, oder sich gar noch der nackten Frauengestalten Tizians und des großen und kleinen Glücks oder der Amymone von Dürer erinnert, so kann es nicht zweifelhaft sein, dass den deutschen Meistern recht hässliche Modelle zur Verfügung standen, dass dagegen die Italiener Gelegenheit fanden, schöne Männer und Weiber für ihre Actstudien zu benutzen, und dass durch diese verschieden gearteten Studienmittel auch der Geschmack der Künstler beeinflusst und modificiert wird.

Zumal die Schwierigkeit, das Nackte richtig wiederzugeben, veranlasst die Maler zu dem emsigsten Studium nach dem unbekleideten Modell; da jedoch erst die wirkliche Kenntnis des Körpergefüges, der Knochenlage und der Musculatur, und was alles die äußere Gestalt des Menschen beeinflusst, den Künstler in den Stand setzt, auch am lebenden Modelle zu sehen, was charakteristisch und bedeutend ist, so muss noch das Studium der Anatomie hinzukommen (Lionardo da Vinci). Endlich wird der Künstler gut thun, sich die Verhältnisse der Theile des menschlichen Körpers wohl einzuprägen. Im Mittelalter braucht man wie die im Skizzenbuche des französischen Architecten Villars de Honnecourt erhaltenen Studien beweisen, eine Art geometrische Construction, welche die richtige Zeichnung der menschlichen Gestalt wesentlich erleichterte. (Fig. 217, 218, 219.) Albrecht Dürer hat dann, auf genaue Messungen sich stützend, eine solche Proportionslehre verfasst und nach ihm sind viele ähnliche Werke erschienen, unter denen der Polyklet des alten Gottfried Schadow wohl noch immer eine hervorragende Stelle behauptet.

Diesen Bildungsgang, den seine Kunst bei ihrer Ausbildung eingeschlagen hat, befolgt auch der angehende Maler. Nachdem er

seine Fertigkeit im Zeichnen durch Nachbilden von Gipsabgüssen vervollkommnet, die Wirkungen von Licht und Schatten bei dieser Arbeit kennen gelernt, macht er sich mit der malerischen Anatomie

Fig. 220.



Raffael, Lucretia.
(Stich von Marcantonio Raimondi.)

bekannt und geht, so auf das beste vorbereitet, an das Actstudium. Wenn er dann den menschlichen Körper in jeder möglichen Lage und Verkürzung richtig aufzuzeichnen gelernt, so wird er sich be-

mühen, den **Faltenwurf** sachentsprechend darstellen zu lernen. Ein jedes Gewand — es müsste denn steifleinen sein — schmiegt sich mehr oder weniger dem Körper an und verräth im Fallen der Falten die Formen desselben. Je nach dem Stoffe, aus dem das Gewand

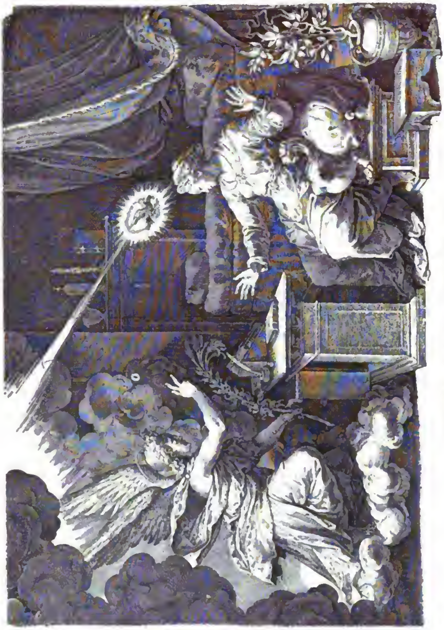


Fig. 221.

Verkündigung, gestochen von P. Cort 1577.

gefertigt, wird der Körper klarer oder weniger markiert hervortreten (Fig. 220); so sehr es aber anerkannt werden muss, wenn es dem Künstler gelingt, in dem Faltenwurf die Bewegung des Leibes erkennen zu lassen, so ist es doch als eine Verirrung anzusehen, wenn, wie dies bei den Manieristen seit Mitte des 16. Jahrhunderts beliebt

war, in dieser Richtung zu weit gegangen wird, wenn also, wie dies ja damals gewöhnlich, die Brustwarzen, die Vertiefung des Nabels durch eine selbst anscheinend compacte Bekleidung hindurch sichtbar werden (Fig. 221). In der Anordnung der Falten wird aber der

Fig. 222.



Martin de Vos, Pomona, gestochen von Adrian Collaert.

Künstler auch seinen feinen Geschmack zeigen können, indem er darauf achtet, dass dieselben in schlichten schönen Linien sich darstellen, dass große Faltenmassen vorherrschen, ohne jedoch die Körperformen zu verstecken — sonst nennt man den Faltenwurf wulstig (Fig. 222) — dass die kleineren Brüche sich dem großen

System unterordnen und dasselbe beleben — sonst spricht man von steifen, kleinlichen, knittrigen Falten (Fig. 223). Bei dem Studium der Gewandung wird, wie dies schon S. 234 geschildert, mit Vortheil der Gliedermann (mannequin) verwendet. Dieser Puppe, die

Fig. 223.



Handzeichnung von Albrecht Dürer.
(Königl. Museum zu Berlin.)

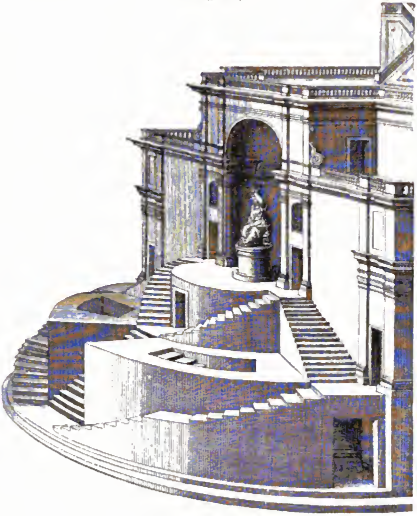
entweder einen Mann oder ein Weib darstellt, im Nothfall auch durch Zusätze für beide Modelle angepasst wird, zieht der Künstler die Kleider an und arrangiert den Faltenwurf derselben. Wollengewänder fallen in reicheren Falten als Seiden-, Lein- oder Baumwollstoffe. Soll nun der Faltenwurf längere Zeit als Modell benutzt

werden, dann wird das Arrangement desselben leicht durch Berührung oder durch sonstige Zufälle verändert; die Maler nehmen daher zu solchen Studien gern gestärkte Leinwand oder Baumwollenzeug. Feucht wird der Stoff angelegt und die Falten geordnet: beim Trocknen hält er dann die empfangene Form fest. Vielleicht rührt die Vorliebe, welche die deutschen Künstler des ausgehenden 15. Jahrhunderts für kleinliche, scharf gebrochene Falten haben, von diesen Modellstudien her. Ihre Falten sehen immer aus, als seien sie in einen nassen harten Stoff hineinmodelliert, die Kniffe und Brüche künstlich und absichtlich angelegt.

Da auf der Fläche des Gemäldes die Darstellung plastisch erscheinen soll, also die Fiction einer gewissen Tiefe erreicht werden muss, so hat der Maler sich die Kenntnis zu erwerben, welche ihn in den Stand setzt, das Nähere von dem Entfernteren zu sondern. Diese Kenntnis erlangt er durch das Studium der Perspective. Wir unterscheiden Luft- und Linearperspective. Die erstere, von der noch später gehandelt werden soll, lehrt, wie gleiche Farben je nach der Entfernung vom Auge des Beschauers sich verändern, die andere, welche an ganz bestimmte optisch-mathematische Regeln gebunden ist, in welchem Verhältnis gleich große Gegenstände, je mehr sie entfernt sind, um so kleiner erscheinen. Es ist bekannt, dass zwei parallele Linien, je weiter sie sich vom Auge des Beschauers entfernen, desto mehr sich zu nähern (zu convergieren) scheinen. Der Punkt, wo sie, gehörig verlängert, sich schneiden würden, heißt der Verschwindungspunkt. Alle in derselben Ebene und parallel mit den gedachten Linien gelegenen Linien werden nach demselben Punkte convergieren; dasselbe gilt von den Parallelen in einer Ebene, die senkrecht auf der ersterwähnten Ebene in der Richtung der Parallellinien gestellt ist (Fig. 224). Stehe ich in der Mitte einer parallel angelegten Straße, so wird dieselbe nicht allein, sondern auch die Dachkanten, die Gesimse, die horizontalen Fenster- und Thürbegrenzungen alle in diesem einen Punkte zusammentreffen (Centralperspective). Handelt es sich um Ebenen, die sich durchschneiden, also z. B. um einen Würfel, so werden immer die zwei parallelen Ebenen einen gemeinsamen Verschwindungspunkt haben. Je mehr verschieden gegeneinander gestellte Ebenen perspectivisch zu zeichnen sind, desto mehr Verschwindungspunkte werden vorhanden sein; beim achteckigen Prisma vier u. s. w. Sämmtliche Verschwindungspunkte liegen in einer wagrechten Linie, welche der Horizont genannt wird, und welche genau in der Höhe des Auges vom Zeichner gelegen ist. Man kann also mit leichter Mühe berechnen, indem man die Convergenz zweier Parallelen ver-

folgt, in welcher Höhe sich der Maler seinen Standpunkt gewählt hat. Will derselbe einen freien Raum überschauen, so wählt er den Standpunkt hoch oder construiert sich die Perspective, wie sich dieselbe, von einem so hohen Punkte betrachtet, darstellen muss. Diese willkürlich von der Höhe construierte Perspective nennt man gewöhnlich Vogelperspective; sie ist vortrefflich geeignet, einen

Fig. 224.



Perspective.
(Nach Andrea Pozzo.)

Überblick über größere Landstrecken oder über Baulichkeiten zu gewähren, und wurde im 17. Jahrhundert vielfach zur Darstellung übersichtlicher Städteprospecte z. B. von dem Meister in dieser Kunstweise, von Matthaeus Merian (1593—1650), verwendet. Ich bemerke noch, dass ähnlich, wie die geradlinigen Ebenen und Körper, auch die krummlinigen perspectivisch construiert werden.

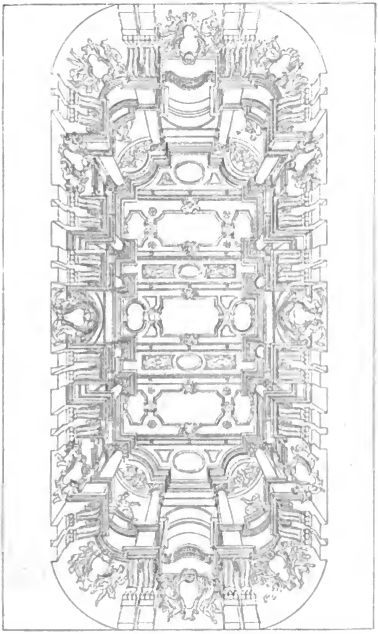
Das Verfahren der perspectivischen Construction ist ohne Schwierigkeit zu erlernen, ein Verstoß gegen deren unabänderliche Gesetze einem Künstler daher mit Recht zum Vorwurf zu machen. Die italienischen Meister des 15. Jahrhunderts, wie Paolo Uccello, Piero degli Franceschi, Melozzo da Forlì haben sich die größten Verdienste um die Begründung der Linearperspective erworben; Albrecht Dürer selbst hat in einer Schrift deren Gesetze gelehrt. Wenn die älteren Künstler einen Fehler machen, so sind sie wohl entschuldbar, aber seit dem 16. Jahrhundert fällt dieser Grund milderer Beurtheilung gänzlich fort. Ebenso wie die Regeln der Perspective sind die Gesetze der Spiegelung festgestellt und ohne Mühe zu erlernen.

Ein Gemälde wird nun unstreitig um so besser wirken, je mehr der Augenpunkt des Beschauers mit dem des Künstlers zusammenfällt, und schon aus diesem Grunde möchte das übermäßige Hochhängen von Bildern, wie dies in Gallerien zu geschehen pflegt, verwerflich erscheinen. Bei Wandmalereien hat man jedoch mit Recht von dieser Forderung Abstand genommen: man würde von Gemälden, die hoch an der Wand angebracht sind, nur den Vordergrund sehen; der Hintergrund würde gänzlich verschwinden. Andrea Mantegna hat es bei zwei Fresken der Jacobuskapelle in der Eremitanikirche zu Padua versucht, die Perspective seines Gemäldes nach dem Augenpunkte des Beschauers zu construieren (Jacobus zum Tode geführt und das Martyrium des Jacobus), aber hat selbst bei Fortsetzung der Arbeiten diese im Princip ja unzweifelhaft richtige Auffassung, die sich nur in der Praxis nicht gut durchführen ließ, aufgeben. Consequent dagegen wird die perspectivische Construction für die Deckengemälde festgehalten; alles ist so gezeichnet, wie es dem unten, an bestimmtem Punkte stehenden Beschauer in Wirklichkeit erscheinen müsste (Fig. 225, 226).

Paolo Veronese ordnete bei Bemalung eines Plafonds im Dogenpalast zu Venedig die Perspective so an, dass sie dem in den Saal Eintretenden richtig erscheint: Andrea Pozzo hat die Gewölbe der Ignatiuskirche zu Rom so bemalt, dass allein der in der Mitte der Malerei Stehende den rechten Eindruck dieser mit erstaunlicher Meisterschaft gemalten Scheinarchitektur empfängt. Während aber, wie schon bemerkt, alle die Verschiebungen der Linearperspective, und zwar ohne große Mühe, nur mit Aufwand von etwas Geduld sich richtig construieren lassen, erfordert es eine viel größere Geschicklichkeit, die Wirkung der Perspective am menschlichen Körper recht zu sehen und darzustellen, die Verkürzungen so zu zeichnen und zu malen, dass sie den vollen Schein der Wirklichkeit bewahren. Andrea Mantegna hat die Dar-

stellung der Verkürzung, die Melozzo da Forli (1438—1494) schon geübt, zuerst mit größter Meisterschaft durchgeführt; das Deckenbild in der Camera de' Sposi zu Mantua dürfte einer der frühesten Versuche sein (Fig. 227).

Fig. 225



Architektonischer Grund einer oblongen Decke, von unten auf in Perspective gesehen. (Nach Pozzo.)

Begnügt man sich nur die äußeren Umrisse einer Gestalt festzuhalten, so wie der Schatten derselben sich auf einer belichteten Fläche darstellt, so nennt man diese Zeichnung Schattenriss. Diese untergeordnete Art der Zeichenkunst wurde zumal im vorigen Jahrhundert vielfach zur Darstellung von Porträtbildnissen ver-

wendet, die natürlich immer nur das Pofil des Porträtierten wiedergaben. Man ließ den Schatten des Profiles auf ein Blatt Papier fallen, umriss die Contouren mit dem Stifte und reducierte die so erhaltene Zeichnung vermittelst eines Copierinstrumentes, des sogenannten Storchschnabels. Die Contouren wurden dann mit

Fig. 226.



Perspective einer Decke.
(Nach Heinecken.)

schwarzer Farbe ausgefüllt, zuweilen noch Augen, Haare etc. mit Weiß eingezeichnet. Diese Porträts hießen Silhouetten; den Namen sollen sie ihrer Anspruchslosigkeit halber nach dem sparsamen Finanzminister Ludwigs XV. Etienne de Silhouette (1709—1767) führen; sie kamen um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in die

Mode und sind bis zur Erfindung der Photographie benutzt worden. Bekannt ist, dass Lavater für seine physiognomischen Fragmente (1775—1778) die Silhouetten verwendete. Übrigens sind ja schon die schwarzfigurigen Wasenmalereien der Griechen in ähnlicher Art ausgeführt. Freier und künstlerischer haben diese Zeichnungsweise moderne Maler gehandhabt; es sei nur an die geistreichen Schöpfungen von Paul Konewka († 1871) erinnert. Nahe verwandt ist die Kunst, in Papier, gewöhnlich schwarz gefärbtem, Figuren-

Fig. 227.



Andrea Mantegna,
Deckengemälde im Castello di Corte (Camera de' Sposi) zu Mantua.
(Aus dem Jahrbuche der königlich preußischen Kunstsammlungen IV. Band.)

bilder auszuschneiden, die Psaligraphie. Ein hervorragender Meister in dieser Technik war Otto Runge (1776—1810).

Bisher haben wir nur die Umrisszeichnung in das Auge gefasst. Durch die bloße Fixierung des Contours werden alle Gegenstände als eben, scheinbar in ein und derselben Ebene liegend dargestellt: körperliches Ansehen erhalten sie erst durch die Schattierung, durch die Wiedergabe der Licht- und Schattenwirkung. Auch die Grenzen der Schatten sind nach mathematischen Gesetzen genau

zu ermitteln, und zwar wird die Schattenwirkung eine andere sein, wenn nur eine einzige Lichtquelle vorhanden ist, also z. B. Sonnen- oder Mondschein, eine andere, sobald von mehreren Kerzen u. s. w. das Licht ausgeht. Der Theil eines beleuchteten Gegenstandes, welcher direct vom Lichtstrahl getroffen wird, erscheint als der hellste — hier werden die Lichter ausgespart oder aufgesetzt

Fig. 228.



Rembrandt, J. A. Wtenbogaerd.

werden; die noch innerhalb der Beleuchtung befindlichen Partien erhalten den Localton; die nicht beleuchteten liegen im Schatten. Dieser Schatten, der entsteht, weil der Körper nicht mehr von dem Lichte getroffen wird, heißt der Localschatten; der Schatten jedoch, den der beleuchtete Körper wirft, indem er verhindert, dass das Licht andere hinter ihm gelegene Gegenstände trifft, heißt der Schlagschatten. Der Schlagschatten ist immer dunkler als der

Localschatten. Bei gerundeten Körpern wird der Übergang des Localtones zum Localschatten durch den Halbschatten vermittelt. Die beleuchteten Gegenstände strahlen nun aber ihrerseits wiederum Licht aus; wo solche Reflexe den Localschatten treffen, lassen sie ihn heller erscheinen. Wo Licht ist, da sind auch Reflexe vorhanden, und je heller das Licht, desto heller sind auch die Reflexe. Ihre Wirkung zu kennen und zu verstehen, sie richtig wiederzugeben, ist für den Maler von allergrößter Bedeutung; durch sie gewinnt der schattierte Gegenstand erst Rundung, löst sich vom Hintergrunde ab, tritt gebürend hervor. Die Reflexe sind es, welche die Schattenmassen durchsichtig machen, welche selbst in die tiefsten Schatten Leben und Abwechselung bringen; sie ermöglichen dem Künstler, das Helldunkel (Chiaroscuro, Clairobscure) zu erreichen. Kein Meister hat dies je mehr verstanden, als Rembrandt, der sowohl in seinen Gemälden, als auch in seinen Radierungen (Fig. 228) die großartigsten Wirkungen gerade durch diese Kunst erreicht hat. Sobald das Auge des Beschauers sich erst an die Dunkelheit der Schattenmassen gewöhnt, erblickt es in diesen scheinbar eintönigen Partien eine Fülle von Details, erscheint, wie gesagt, die tiefste Dunkelheit noch klar und durchsichtig. Dieses richtige Hervortretenlassen der Körperflächen vermittelst Licht und Schatten nennt man gewöhnlich die Modellierung.

Die Zeichnung wird nun zur Malerei, sobald sie in Farben ausgeführt wird. Bedient man sich nur einer einzigen Farbe, die an der beleuchteten Stelle heller, in den Schattenpartien dunkler aufgetragen wird, so nennt man diese Art der Malerei monochrom; werden dagegen mehrere Farben verwendet, so heißt sie polychrom. Der Maler unterscheidet nach ihrer Verwendbarkeit Deckfarben und Lasurfarben. Erstere sind undurchsichtig und lassen, auf eine andere Farbe aufgemalt, dieselbe nicht durchblicken; die Lasurfarben dagegen sind durchsichtig und verändern allerdings den Ton der Farbe, die mit ihnen übermalt wird, lassen aber dieselbe durchscheinen. Der Wirkung nach theilt man die Farben in warme und kalte. Warm ist z. B. Roth und alle mit ihm gemischten Töne, kalt Blau und seine Mischungen. Die Lichter sind immer warm, die Schatten kalt getönt. Die Farbe, welche ein Gegenstand unter indifferenter Beleuchtung zeigt, also weder im hellsten Licht, noch im Schatten, heißt der Localton; das Licht verändert denselben, macht ihn heller, wärmer; der Schatten bewirkt, dass er dunkler, kühler erscheint. Aber auch im dunkelsten Schatten geht der Localton nicht verloren; er wird zumal in dem Spiel der Reflexe sichtbar. Die Durchsichtigkeit der Schattentöne, die Wirkungen der Reflex-

lichter und deren Schatten bewirkt, wie soeben bemerkt, jenes Helldunkel. — Allein nicht nur die Effecte von Licht und Schatten, sondern die Gegenstände: erst durch die Luftperspective wird Tiefe in die Gemälde gebracht, erscheinen die einzelnen Körper voneinander in der von dem Künstler gewünschten Distanz. Wie die Linearperspective lehrt, nach welchen Gesetzen gleichgroße Gegenstände je nach ihrer Entfernung von dem Auge des Beschauers kleiner erscheinen, so gibt die Luftperspective die Anweisung, in welchem Verhältnis die Farben der Gegenstände sich ändern, je nachdem dieselben dem Auge näher oder ferner stehen. Ein Berg erscheint, aus der Nähe betrachtet, so, dass die Localtöne von Bäumen, Wiesen, Felsen noch deutlich erkennbar sind; aus größerer Entfernung betrachtet werden diese Localtöne zunächst in den Schatten, dann auch in den Lichtpartien matter, bläulicher, bis bei noch größerer Distanz der Berg nur noch als blaue Silhouette sichtbar ist, die Schatten desselben gänzlich verschwinden.

Die Umrisse der Gegenstände sind von den älteren Malern in scharf begrenzten Linien gezeichnet worden; dadurch erhalten die Gemälde etwas Hartes. Seit Lionardo lässt man den Contour weicher erscheinen; die Farben der Gegenstände sind nicht schroff gesondert, der Umriss, wie dies auch richtig ist, da wir mit zwei, nicht mit einem Auge sehen, wird unbestimmt, verblasen (sfumato). Wie weit die individuelle Sehkraft des Künstlers in Betracht kommt, sollte auch erwogen werden. Es liegt auf der Hand, dass die Sehschärfe des Künstlers auch seine Darstellung beeinflusst. Ein Scharfsichtiger wird die Contouren der Gegenstände viel präciser erblicken als ein Kurzsichtiger, dem die Umrisse verschwommen erscheinen und der nur die Farben recht wahrzunehmen vermag; der eine wird mehr auf die Zeichnung Bedacht nehmen, alle Details sorgfältig wiedergeben, der andere sich mit allgemeineren Andeutungen begnügen, nur die Farbentöne festzuhalten suchen. Dass Störungen des Sehvermögens Künstler zuweilen zu ganz eigenthümlichen Auffassungen veranlasst haben, ist wahrscheinlich; nachgewiesen ist dies z. B. bei dem englischen Landschaftsmaler William Turner (1775—1851).

Wie der Künstler nach der Natur zeichnen lernt, so sucht er ihr auch die Farbengeheimnisse abzulauschen, indem er fleißig nach seinen Modellen sich im Malen übt, den Farbenzauber der Landschaft, des menschlichen Körpers u. s. w. möglichst getreu und wahr wiederzugeben sich bemüht. Nur durch stete Übungen, nur durch das unausgesetzte Bemühen, treu, was er sieht, in Farben zu fixieren, nur so wird er es dahin bringen, wirklich ein tüchtiger Maler zu werden. Denn dass ein Maler auch zu malen verstehen muss, das

erscheint ja ganz selbstverständlich. Es hat aber bekanntlich eine Zeit gegeben, die von dem Zauber der Farben nichts wissen wollte, die die sinnlich reizende Wirkung der Farbe verschmähte und in der Cartonzeichnung, in dem leicht getuschten Umriss die höchste Leistung der Kunst sah. Es ist sehr leicht, die Farbe gering zu schätzen, wenn die Begabung des Künstlers nicht ausreicht, farbige Gemälde schön und wirksam auszuführen; solche Maler können ja in monochromen Gemälden, in Zeichnungen noch immer Großes leisten, sie sollten aber, weil ihnen die Fähigkeit versagt ist, nicht die ganze Malkunst nach ihren beschränkten Gesichtspunkten beurtheilen. Es ist ja bekannt, dass einer ein guter Zeichner werden kann und doch, sobald er zur Palette greift, sehr wenig als Maler leistet. Ja manchen Leuten mangelt der Farbensinn ganz und gar, und wie einer, der kein Gefühl für Maß und Form hat, kaum zeichnen lernt, so wird auch der nie ein guter Maler, der des feinen Gefühls für die Farbe ermangelt; seine Bilder werden immer stumpf und matt, oder, wenn er einmal eine kräftige Wirkung anstrebt, bunt und disharmonisch erscheinen. Die Künstler aber, denen besonders die Begabung angeboren ist, in der Farbenwirkung etwas Schönes und Bezauberndes zu leisten, die nennen wir Coloristen. Unter diesen Meistern sind Tizian und Giorgione wie die gleichzeitigen Venezianer, Rubens, Rembrandt u. a. zu nennen. Dass nicht selten bedeutende Coloristen schlechte Zeichner waren, dafür bietet die Kunstgeschichte älterer wie neuerer Zeit manche Belege.

Kann auch der Künstler aus Büchern lernen, welche Farbenzusammenstellungen dem Auge besonders wohlgefällig sind, so wird doch die so erworbene Kenntnis in den seltensten Fällen ausreichen, die angeborene Begabung zu ersetzen; ist diese aber vorhanden und fehlt die Anlage zum Zeichnen nicht, dann kann ein tüchtiger Maler gebildet werden, der Richtigkeit und Schönheit der Zeichnung mit einer entsprechend anziehenden Farbengebung zu vereinen weiß, so dass nicht eine Kunstanlage auf Kosten der anderen sich geltend macht, sondern beide in voller Harmonie darauf hinarbeiten, ein vollendetes Kunstwerk zu schaffen.

Was ich bis jetzt hier besprach, das kann ein jeder, dem das Talent gewährt wurde, wohl erlernen: aber das reicht noch lange nicht aus, dass er auch ein wahrer Künstler wird. Mag er das Handwerk noch so sehr verstehen, seinen Geist und Verstand auf das beste ausgebildet haben: wenn ihm nicht die Phantasie, die schöpferische Erfindungsgabe, mit einem Worte die wahrhaft gottbegnadete Kunstanlage verliehen ist, wird er etwas wahrhaft Großes nicht zu leisten vermögen. Von dem Knaben Jesus erzählt die alte Legende, dass

die Rabbinen ihn tadelten, als er am Sabbath aus Thon Vögelchen sich bildete, wie aber das göttliche Kind in die Hände geklatscht, seien die Vögel lebendig geworden und davon geflogen. Dies Wunder muss sich bei jedem Kunstwerk wiederholen; bei dem einen gelingt, es und aus dem Gemälde wird ein Werk, an dem sich viele erfreuen, erheben, erbauen, oder es bleibt eben eine bemalte Leinwand, die ganz hüsch sein mag, der aber doch nie ein eigenthümliches Leben verliehen worden ist. Es ist, wie gesagt, ein Mysterium, das zu ergründen noch keinem Menschenwitz geglückt ist; dem einen gelingt es mühelos, dem anderen glückt es trotz allen Fleißes, trotz aller Arbeit nie. Darum kann mit Fug und Recht ein wirklicher Künstler sich als „von Gottes Gnaden" begabt ansehen; dass er die Gaben hat, ist nicht sein Verdienst: sein Streben kann es nur sein, durch um so größeren Fleiß von den verliehenen Gaben einen rechten Gebrauch zu machen. Ob dieselben bei einem angehenden Künstler verhanden sind, das zu bestimmen ist gewiss sehr schwer; in dem Alter, in dem heute junge Leute für die Künstlerlaufbahn sich entscheiden, ist eine ausgesprochen bedeutende, schöpferische Thätigkeit kaum zu erwarten; sie wird sich erst in späteren Jahren geltend machen. Aber wenn sie dann sich nicht einstellt, wenn eben bloß einzig und allein das Talent, aber nicht das Genie vorhanden ist, dann — wird eben ein mittelmäßiger Künstler mehr, ein Maler, der mit großen Erwartungen und gewaltigen Plänen beginnend, eingesehen — und vielleicht auch nicht eingesehen — hat, dass seine Fähigkeit nicht ausreicht, und der sich bescheidet, oder der, verbittert über die Zeitgenossen, die seinen Werken ihre Theilnahme versagen, als Lehrer oder kleiner Künstler sein Dasein fristet.

A. Die Maler.

Über das Leben und die Thätigkeit der Maler im frühen Mittelalter besitzen wir wenige Nachrichten; was uns beiläufig von Chronisten und Annalisten mitgetheilt wird, bezieht sich nur auf die Künstler, die dem Stande der Kloster- oder Weltgeistlichkeit angehörten. Es gehörte mit zur Erziehung eines Klerikers, besonders wenn derselbe den Ehrgeiz hatte, höhere Würden zu erreichen, dass er in der Kunst im allgemeinen, zumal aber in der der Malerei einige Übung und Erfahrung besaß. Für die Ausübung der Kunst wurden talentvolle junge Leute in Klöstern ausgebildet, die nicht nur das Handwerksmäßige erlernten, sondern auch eine gelehrte Bildung empfiengen, so im Stande waren, die tiefsinnigen allegorischen Darstellungen, die bis zum 13. Jahrhundert so beliebt waren, sowohl zu

verstehen als auch selbst zu erfinden. Diese Werke der geistlichen Künstler sind deshalb oft schwer zu deuten; wenn es für uns nicht immer leicht ist, den tieferen Sinn, den der Meister in sein Werk gelegt, recht zu verstehen, so wird es dem Laien damals schwerlich besser ergangen sein. Ganz klar konnten diese Darstellungen nur denen sein, welche nicht allein in die Legendengeschichten jener Zeit, sondern auch in die üblichen Vergleiche und Parallelisierungen der Kirchenschriftsteller und Prediger völlig eingeweiht waren. So ist die Kunst jener älteren Periode des Mittelalters ihrem Charakter nach eine gelehrte; nur im beschränkten Maße erfüllt sie noch die Anforderung des Papstes Gregor des Großen (590—604), dass die Malerei für die des Lesens Unkundigen die Schrift zu ersetzen habe.*) Der Künstler aber schafft zur Ehre Gottes; seine Arbeit ist selbst eine Art Gottesdienst; ohne Aussicht auf Lohn gibt er sich ihr hin, und sucht, so gut er es nur vermag, seine Aufgabe zu erfüllen. Für seinen Lebensunterhalt ist gesorgt, also hat er keinen Grund sich zu beeilen, flüchtig und nachlässig sein Werk auszuführen.

Ganz anders gestaltet sich die Lage der Künstler seit dem 13. Jahrhundert. Jetzt treten die Laienmeister in den Vordergrund, Neben den geistlichen Künstlern hat es unzweifelhaft immer Maler weltlichen Standes gegeben, wenn ihrer auch von den Clerikern, die die Annalen und Chroniken abfassen, selten gedacht wird. Der Abt Ansegis von Saint-Wandrille (823—833) lässt das Refectorium seines Klosters mit Wand- und Deckengemälden durch den ausgezeichneten Maler der Kirche von Cambray, Madalulf, schmücken (Gest. Abb. Fontanellensium) und dieser Meister war aller Wahrscheinlichkeit nach kein Geistlicher. 983 stirbt ein Maler Ratgis zu Fulda, der ausdrücklich als Laie bezeichnet wird, und unter dem Abte Theodorich (1055—1087) arbeitet in dem Kloster Saint-Hubert ein Glasmaler aus Reims, Roger (Chr. S. Huberti Andaginensis). Aber von diesen Laienkünstlern wissen wir nur wenig; die weltlichen Maler gewinnen, wie gesagt, erst seit dem 13. Jahrhundert Bedeutung. Schon Wolfram von Eschenbach erwähnt lobend die „schiltaere" von Köln und Maestricht, und diese Schildmaler sind es, die zuerst zu Innungen sich vereinigen und die dann die gesammte Ausübung der Malerei für sich beanspruchen. Urkundlich sind in Deutschland solche Verbindungen erst seit der Mitte des 14. Jahrhunderts nachzuweisen. 1348 wird die Prager Malerinnung gegründet; 1390 erhalten die Maler von Breslau ein Statut durch Kaiser Wenzel; 1410 erfolgt

*) Epp. lib. IX. ep. 9. Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus; lib. VII. ep. 111. Ideirco pictura in ecclesiis adhibetur, ut hi, qui litteras nesciunt, saltem in parietibus videndo legant, quae legere in codicibus non valent.

eine neue Redaction der Wiener Zunftgesetze u. s. w. Da die Zahl der Maler meist zu gering war, dass sie eine eigene Innung bilden konnten, vereinigten sie sich mit verwandten Handwerksgenossen; in Breslau schlossen sich ihnen die Tischler, Goldschläger, Glaser an, in Wien auch die Sattler. Ihre Statuten besagen, dass nur ehelich geborene Knaben als Lehrlinge bei einem Meister eintreten dürfen, dass dieselben drei bis vier Jahr zu lernen haben, dann, wenn sie verheiratet sind, ein Meisterstück fertigen sollen und so das Meisterrecht erwerben dürfen. An der Spitze der Innung stehen zwei jährlich gewählte Ältesten (Seniores). So ist die Organisation der Zunft eine ganz handwerksmäßige, und diesen Charakter trägt denn auch die Kunst unverkennbar an sich. Wer in den Städten, in denen solche Zunftverfassungen in Geltung waren, arbeiten wollte, musste sich diesen Gesetzen unterwerfen, wollte er nicht als Pfuscher behandelt und bestraft werden. Darum konnte in diesen Städten eine freiere Auffassung der Kunst nicht Wurzel fassen: der Maler, und wenn er noch so hoch begabt ist, bleibt Mitglied seiner kleinbürgerlichen Zunft, bleibt ein Handwerksmann. Gewöhnlich ergreift der Sohn das Handwerk des Vaters, denn dem Sohne eines Meisters wurde manche Nachsicht gewährt, ebenso wie die Schwiegersöhne desselben solcher theilhaftig wurden Es bleibt daher in manchen Familien die Kunst erblich; ob der Knabe, der das Handwerk erlernt, besonderes Talent hat, darauf wird wenig Rücksicht genommen: kann er als Künstler sein Fortkommen nicht finden, so wird ihn der Betrieb des bloßen Handwerks schon ernähren. Er ist ja nicht allein Kunstmaler, hat nicht einzig Gemälde auszuführen, sondern er streicht an, was mit Farbe geziert werden soll, Wände und Fußböden, Möbel und Särge. Und mit ihm und unter seiner Leitung arbeitet eine Schar von Lehrlingen, von Gesellen, deren Thätigkeit dem Meister eine ganz gesicherte Einnahme gewährt. Die künstlerische Begabung wird ja dem Meister unzweifelhaft förderlich sein, unbedingt nothwendig ist sie aber für ihn nicht: auch als Anstreicher kann er sich recht wohl ernähren. Ist er aber mit wirklichem Talent ausgerüstet und kann er mehr als seine Handwerksgenossen leisten, nun so wird ihm das gewiss zugute kommen. Er kann dann größere Arbeiten, Anfertigung von Altären, Kirchengemälden übernehmen; er erfindet und führt darauf mit seinen Leuten die Composition aus. Daher erklärt sich die oft wahrnehmbare ungleiche Arbeit; während die Innenseiten der Altäre von besserer Hand herzurühren scheinen, verrathen die Außenseiten ganz ungeübte Kräfte. Je nachdem die Bezahlung stipuliert worden ist, wird besser oder flüchtiger die Ausführung besorgt. Es ist also nur in beschränktem Sinne ein solches

Werk das Resultat der Arbeit eines Meisters, vielmehr kann es richtiger als ein Erzeugnis aus dessen Werkstätte bezeichnet werden. Dies erklärt es nun wieder, weshalb auf so wenigen Denkmälern der Meister seinen Namen oder sein Monogramm angebracht hat; es war nicht Sitte, Handwerkserzeugnisse in dieser Weise zu bezeichnen, so wenig wie Tischler oder Schuhmacher heute ihren Namen ihren Werken beifügen. Wollte der Meister einmal an eine Arbeit seine ganze Kraft setzen, so konnte er es bei einem geordneten Handwerksbetrieb unbedenklich thun: die Einnahmen der Werkstätte überhoben ihn pecuniären Sorgen. Allein ohne die Werkstätte sich darauf zu beschränken, persönlich jede Arbeit auszuführen, das konnte, wie dies Albrecht Dürer zu seinem Nachtheil erfuhr, wohl Ruhm und Anerkennung, aber nimmermehr einen großen Geldgewinn abwerfen. So ist denn die Verfassung der deutschen Maler im Mittelalter, die einem künstlerisch begabten Manne unerträgliche Fesseln anlegte, für den minder Befähigten nicht ohne Vortheil gewesen. Die innige Verbindung von Kunst und Handwerk hatte doch ihre gar nicht üblen praktischen Vortheile; kein Wunder, wenn die Zunftmeister nicht daran dachten, ihre Satzungen zu ändern, auch als ganz andere Anschauungen über die freie Kunst allerorten sich Geltung verschafft hatten, dass sie noch im 17. Jahrhundert starr an ihren Privilegien festhielten und jedem Künstler durch Chicanen aller Art den Eintritt in ihre allein zum Kunstbetrieb berechtigte Verbindung verleideten.

Freier als diese zünftigen Maler stehen die Künstler da, welche an dem Hofe eines Fürsten Beschäftigung fanden; sie sind dem Einflusse jener handwerksmäßigen Verbände entrückt, und ihnen kann die Gnade ihres Souveräns die größten Ehrenstellen verschaffen. Während Albrecht Dürer in Nürnberg trotz aller seiner Kunst in den Augen der stolzen Patricier ein Kleinhandwerker blieb und, wenn er auch nicht Noth litt, doch nicht gar zu viel verdiente, war Lucas Kranach, Hofmaler des Kurfürsten von Sachsen, ein betriebsamer Mann, der eine große Werkstätte hielt, Papierhandel trieb und eine Apotheke besaß, und er, der ja mit Dürer gar nicht verglichen werden kann, wurde nicht allein wiederholt zum Bürgermeister von Wittenberg gewählt, sondern von seinem Fürsten auch mit dem Adel beschenkt. Die Gnade der Fürsten, speciell des Kaisers, wurde daher im 16. und 17. Jahrhundert oft von den Künstlern angerufen, die sich dem Zunftzwange nicht unterwerfen wollten; ernannte sie der Kaiser zu seinen Hofmalern, gab er ihnen die theuer bezahlte Erlaubnis, den kaiserlichen Adler als Zeichen der Hofbefreiung an ihrer Thür zu befestigen, dann galten sie als seine

Diener, und wohl oder übel mussten die städtischen Behörden einen solchen Hofmaler gegen die Anfeindung der Zünftler in Schutz nehmen.

Eine besonders gute Erziehung haben die Maler jener Zeit schwerlich genossen, jedenfalls keine bessere als die Mehrzahl der anderen Handwerker. Und deshalb ist ihr Gesichtskreis auch enger; das gelehrte Element schwindet aus den Kunstschöpfungen mehr und mehr, dafür werden dieselben volksthümlicher, naiver; der Laie, der sein Leben in Leid und Freud genossen, Liebe und Streit kennen gelernt, der Weib und Kind besaß, der konnte vieles wahrer, schlichter erzählen, als der gelehrte Kleriker, der nur verstohlen solche Kenntnis erhascht oder aus Büchern sie erfahren hatte: Handwerker aber sind sie durch und durch, eines großen Aufschwunges, wenige Ausnahmen abgerechnet, unfähig. Sie haben ihre Kunst gründlichst erlernt, als Lehrlinge alle Handleistungen verrichtet, wie sonst ein Lehrjunge dies zu thun hatte, dabei die Bereitung der Farben und deren Behandlung sich angeeignet, tüchtig und fleißig gezeichnet, dann auf der Wanderschaft in verschiedenen Werkstätten gearbeitet und sich da mancherlei Kenntnisse erworben. Die Gegenstände, die zu malen etwa von ihnen verlangt wurde, waren nicht zu mannigfach, und für die meisten der beliebteren Darstellungen aus der heiligen Geschichte gab es traditionell überlieferte Compositionen, die mit geringen Abweichungen immer wieder copiert wurden. So erheben sie auch keineswegs die Prätension, als etwas Besonderes geehrt und geschätzt zu werden; es genügt ihnen, in ihrem kleinen Kreise geachtete Meister zu sein, und das Handwerk hatte auch für sie einen goldenen Boden.

Schon von altersher nahmen die italienischen Maler eine andere, günstigere Stellung als die in Deutschland ein. Mochten sie auch wie ihre deutschen Genossen in Zünften vereinigt sein, so ist ihnen jener specifisch spießbürgerliche Charakter doch nicht aufgeprägt gewesen. Mit Theilnahme begrüßt das Volk ihre Arbeiten; wie die Sage erzählt, wurde sowohl des Cimabue für Santa Maria Novella gemalte Madonna, als die andere Madonna, die Duccio da Buoninsegna für den Dom von Siena ausgeführt, in feierlicher Procession aus den Werkstätten der Künstler abgeholt und an ihren Bestimmungsort geleitet. Den hervorragenden Meistern bewahrt das Volk aber auch ein ehrenvolles Andenken: über hundert Jahre waren seit dem Tode des Giotto vergangen, da schmückt man sein Grab mit einem neuen Denkstein, und Angelo Poliziano gibt der Stimmung der Mitbürger Ausdruck, indem er die stolze Grabschrift dichtet zu Ehren des Meisters:

Dessen Hand ohne Fehl mühlos zu schaffen vermocht.
Du bewunderst den Thurm mit dem heiligen Glockengeläute?
Auch nach meiner Idee wuchs er zum Himmel empor.
Übrigens heiße ich Giotto — bedurft es der langen Erwähnung?
Dieser Name allein gilt schon ein langes Gedicht.

Dem Filippo Lippi ließ nach seinem 1469 erfolgten Tode Lorenzo de' Medici im Dome zu Spoleto ein Denkmal errichten, und auch für dies dichtete Angelo Poliziano die Grabschrift, welche nach Woermanns Übersetzung folgendermaßen lautet:

Hier nun lieg' ich begraben, der Malkunst Zierde, Philippus,
Dessen bewunderter Hand Grazie jeglicher kennt.
Konnt' mit der Hand ich, der Künstler, doch Leben den Farben verleihen,
Dass der Beschauer sie lang' reden zu hören vermeint.
Selbst die Natur erstaunt, copiert durch meine Gestalten,
Und sie gestand mir, ich sei gleich ihr an schöpf'rischer Kraft.
Unter dem marmornen Mal hat hier mich Lorenzo begraben,
Der Mediceer; vorher deckte mich niederer Staub.

Für ein Volk, das so seine großen Künstler zu ehren verstand, muss es eine Freude gewesen sein, zu arbeiten und sein Bestes zu leisten. Die Maler sind deshalb auch mit einem naiven Stolze erfüllt und setzen gern ihren Namen ihren Werken bei. Wenn Guido von Siena auf sein Madonnenbild schreibt:

Mich hat Guido gemalt von Siena an heiteren Tagen,
Mög ihn der gnädige Gott dereinst mit Strafen nicht plagen

und Duccio da Buoninsegna seinem Madonnenbilde den Vers zufügt:

Gottesmutter, den Frieden lass sein Siena beschieden,
Duccio gewähre das Leben, der so dein Bildnis gegeben

so begnügen sich andere Meister nur kurz ihre Autorschaft anzuzeigen und vermeiden den ruhmredigen Ton, der bei den Inschriften von Architekten und Bildhauern öfters vorkommt. Dadurch aber, dass sie ihre Werke bezeichneten, haben sie wiederum ihren Bewunderern die Arbeit erleichtert; unter den besseren italienischen Gemälden finden sich verhältnismäßig wenige unbekannter Meister, während für die Mehrzahl der deutschen Bilder des 15. Jahrhunderts die Künstler nicht zu ermitteln sind, und wahrscheinlich auch nie bestimmt werden dürften.

Über die französischen Maler des Mittelalters haben wir wenige Nachrichten, doch wissen wir, dass schon 1391 zu Paris eine Zunft von Bildhauern, Illuminatoren und Malern bestand, welche durch König Karl V. mit Privilegien ausgestattet wurde.

Um dieselbe Zeit blühte auch schon die Lukasgilde zu Brügge. Die besseren Künstler unter den niederländischen Malern scheinen durch die Gunst der burgundischen Fürsten sich einer größeren Freiheit und eines größeren Ansehens als ihre gleichzeit lebenden Genossen in Deutschland erfreut zu haben. Jan van Eyck wurde 1425 Kammerherr (varlet de chambre) Herzog Philipps des Guten und scheint ebenso wie seine bedeutenderen Schüler und Nachfolger von dem geschilderten Handwerksbetrieb schon keinen Gebrauch mehr gemacht zu haben, setzt deshalb auch auf eine Reihe von Bildern seinen Namen. Auf dem berühmten Genter Altarwerke verewigt er durch eine Inschrift zugleich das Andenken an seinen Bruder und Lehrer Hubert. Die lateinischen Verse lassen sich etwa folgendermaßen übertragen:

Hubert van Eyck, der Maler — ein größ'rer wird nimmer gefunden —
Der begann dieses Werk, es beendet kunstvoll Johannes,
Welcher sein jüngerer Bruder, Jost Vydts Verlangen erfüllend,
Vnd am seChsten Vom MaI VVard alLes VortreffLICh VoLLendet (1432).

Nach seinem Tode setzte man ihm in St. Donat zu Brügge eine Grabschrift, die deutsch ungefähr so lautet:

Hier ruht, weltberühmt durch hohe Begabung, Johannes;
Wunderbar war ihm gewährt Anmuth der Kunst Malerei.
Athmende Wesen, den Boden bedeckt mit blühenden Kräutern,
Malte er: nach der Natur schuf er ein jegliches Werk.
Phidias muss darum nachstehn, es muss ihm weichen Apelles,
Ja selbst geringer als er war in der Kunst Polyklet.
Grausam nennet darum, ja grausam nennet die Parzen,
Die so trefflichen Mann uns zu entreißen vermocht.
Lasst uns mit Thränen beklagen das unabwendbare Schicksal,
Bittet den Herrn, dass er ihm himmlisches Leben verleih.

Und ähnlich das Epitaphium des Hugo van der Goes im Rothen Kloster zu Gent:

Maler Hugo van der Goes liegt allhier begraben,
Klage Kunst: 'nen ähnlichen wirst du nicht mehr haben.

Endlich sei noch die Grabschrift des Rogier van der Weyden übersetzt (Brüssel, Saint-Gudule, 1464):

Leblos ruhst, o Roger, Du jetzt hier unter dem Grabstein,
Der Du Form und Gestalt herrlich zu malen verstandst.
Brüssel beklagt Deinen Tod, denn ein Dir ähnlicher Künstler,
So erfahren wie Du, fürchtet es, findet sich nie.
Auch die Kunst, sie trauert, weil solch ein Meister ihr fehlet,
Dem im Malen allein gleich wohl kein Einziger war.

Wie bescheiden klingt dagegen das Epitaphium, das Wilibald Pirkheimer dem Albrecht Dürer setzte? „Dem Andenken Albrecht Dürers. Was sterblich von Albrecht Dürer war, ruht unter diesem Steine. Er entschlief am 6. April 1528." Und ob dem Maler des so innig schönen Kölner Dombildes, dem Meister Stefan Lochner, dessen Biographie wir stückweise aus dem Staube der Archive hervorsuchen, ein ehrender Nachruf gewidmet, ob Martin Schongauer durch eine Grabschrift verherrlicht wurde: wir wissen es nicht. Hans Holbein ist in London gestorben, und mehr als drei Jahrhunderte sind vergangen, ehe man nur sein Todesjahr ermittelte. Lucas Kranach wurde doch wenigstens auf seinem Grabstein in der Schlosskirche zu Wittenberg als der geschwindeste Maler gefeiert. Aber welchen Cultus haben andere Völker ihren Kunstheroen geweiht und wie wenig hat man sich in Deutschland um sie gekümmert!

Die niederländischen Meister waren schon, als Dürer ihnen 1521 einen Besuch abstattete, wenn nicht hochangesehene, so doch recht begüterte Leute; bei dem Festmahl, das ihm die Kunstgenossen in Antwerpen veranstalteten, bewunderte unser deutscher bescheidener Meister die Pracht und den Luxus des Silbergeschirres. Und wie wohl gefiel es ihm in Venedig! „Hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer", schreibt er an Pirkheimer; das will doch wohl besagen, dass er in Italien gleich den anderen großen Künstlern die verdiente Anerkennung fand, in Nürnberg aber immer es als eine Ehre ansehen musste, wenn ihn, den Handwerksmann, ein hochgeborner Patricier mit seiner Gunst auszeichnete.

Die italienischen Maler sind eben ähnlich wie die niederländischen nicht mehr Handwerker, sondern Künstler. Sie haben zwar auch ihre Zunftverbände, allein ein Meister, der etwas Tüchtiges zu schaffen versteht, der lässt sich nicht mehr darauf ein, Anstreicherarbeit auszuführen; das bleibt dem Handwerker überlassen. So scheidet sich hier schon früh die Kunst vom Handwerk; der junge Mann lernt ja auch noch bei dem Meister: noch Michelangelos Vater schließt mit Ghirlandajo einen Vertrag, nach dem der Jüngling vier Jahre in der Lehre bleiben soll, aber als Michelangelo den Meister verlässt, um unter Bertoldos Leitung die Bildhauerei zu erlernen, so löst sich das Verhältnis ohne Schwierigkeit, und später hat niemand ihn gefragt, ob er seine Lehrzeit bestanden, das Meisterrecht erworben: es genügte, dass er sich als Meister in seinen Arbeiten bewährte. Nicht mehr als Lehrling tritt ein einstiger Maler in die Werkstätte des Meisters, sondern er wird sein Schüler; er ist wissenschaftlich wohl unterrichtet, in der alten römischen Geschichte, in der Mythologie bewandert, gewandt in den Umgangsformen, da

er als gebildeter Mann, zumal wenn er als Künstler sich einen Ruf erworben, in jedem, auch dem ersten Gesellschaftskreise Zutritt erhält. Von der Unbeholfenheit unserer deutschen Malermeister ist hier keine Spur vorhanden. Die Italiener sind sich wohl ihres Werthes bewusst und wissen sich, besonders als die großen Koryphäen ihre Kunst geadelt und verherrlicht hatten, recht wohl eine Stellung im Leben zu sichern; sie erringen sich Anerkennung und Bewunderung. Hatte doch der Cardinal Dovizio da Bibiena seine Nichte Maria dem großen Raffael zu verloben keinen Anstand genommen; ob Wilibald Pirkheimer dem Albrecht Dürer eine Verwandte zur Frau gegeben hätte, möchte doch zu bezweifeln sein.

Das Beispiel Italiens wirkte nun auch auf die Künstler der anderen Länder mächtig ein. Sie schämten sich der untergeordneten Stellung, die sie so lange eingenommen, und strebten die Fesseln, welche ihnen an vielen Orten die Zunftordnungen noch anlegten, abzustreifen. Wie im einzelnen dieser Kampf durchgefochten wurde, muss erst noch untersucht werden. Allein die Trennung von Kunst und Handwerk wird schon im 16. Jahrhundert begonnen und im 17. und 18. vollendet. Auf der einen Seite stehen die Künstler, die, wenn das Glück ihnen wohl will, wenn vor allem ihre Befähigung dies erwöglicht, Ruhm, Ehre und vielleicht auch materiellen Wohlstand erringen; auf der anderen Seite sehen wir die Handwerksmeister, die auf alle jene Auszeichnungen allerdings verzichten müssen, die aber dafür einen sicheren, nicht von allerlei Conjuncturen abhängigen Erwerb haben. Den Künstlerberuf zu wählen ist ein Wagestück; von Hunderten, die dies gethan, sind nur recht wenige zum Ziele gelangt: dem fleißigen Handwerker kann nicht leicht seine Laufbahn scheitern; er findet ein zwar bescheidenes, aber doch gesichertes Los. Der Künstler, wie gesagt, ein unterrichteter, gebildeter Mann, fühlt sich hoch erhaben über den niedrigen Handwerker; allein wenn seine hochfliegenden Pläne nicht verwirklicht werden, wenn er, statt Anerkennung und Ruhm, Ansehen und Reichthum zu erwerben, nun Geringschätzung und Ablehnung findet, wenn er dann vielleicht einsieht, dass er sich getäuscht, als er den Buruf zum Künstler in sich zu tragen vermeinte, wenn Sorgen und Noth an ihn herantreten, dann würde er — sagt er es auch nicht laut, im Stillen wird er es sich wohl gestehen — zufrieden sein, das bis in die neueste Zeit so sichere Brot als Handwerker sich zu verdienen: allein dann ist es zu spät; das Handwerk hat er nicht gelernt, wie die Gesetze der Innung dies vorschreiben; er kann nicht als Geselle, geschweige denn als Meister angenommen werden; erst hat er das Handwerk gering geachtet: jetzt will der Handwerker

von ihm nichts wissen. Es ist zu spät. Wie sehr wenige aber sind es, die als Maler sich wirklicher Erfolge erfreuen können, und wie wenige unter ihnen wiederum erringen einen Ruhm, der ihren Tod überdauert! Man braucht nur einmal die älteren Jahrgänge der Kunstzeitungen durchzulesen: wie viele Namen von Künstlern werden da gefeiert, und wie lange sind sie schon vergessen! Kaum dass ein Kunstfreund sich ihrer noch erinnert. Aber was will die geringe Zahl der Leute bedeuten, die doch wenigstens bei ihren Lebzeiten sich der Anerkennung erfreuten, die mit ihrer Kunst sich auch eine schöne und befriedigende Existenz verschaffen konnten, wie wenig wollen sie bedeuten, wenn wir die überraschend große Menge der gescheiterten Existenzen, der Leute, die ihren Beruf verfehlten, in Anschlag bringen, der Künstler, die froh sein müssen, wenigstens als Lehrer noch sich ihr Brot zu verdienen, der Unzahl von Leuten, die allmählich verschwinden, untergehen. Und doch sind auch diese Maler nicht ohne Talent gewesen; ihr Unglück war nur, dass sie zu Großes sich zutrauten; ihr Talent hätte sie gewiss befähigt, ein tüchtiger Kunsthandwerker zu werden: sie aber wollten sich der hohen Kunst widmen, und dies Ziel zu erlangen, reichten ihre Kräfte nicht aus. Dem Kunsthandwerk erwächst aber auch ein nicht geringer Nachtheil, dass die begabteren Kräfte sich allein der Kunst zuwenden. Die Scheidung von Kunst und Handwerk, so bedauerlich die Folgen waren, musste nothwendigerweise eintreten, im Interesse beider aber liegt es, dass diese Scheidung nicht eine zu schroffe ist, dass zumal jetzt, wo die absperrenden Schranken beseitigt sind, die Künstler sich wieder dem Kunsthandwerker nähern — sie werden ihrer Ehre nichts vergeben, denn ein tüchtiger Kunstschlosser ist besser als ein schlechter Maler — mit ihm gemeinsam arbeiten, ihn künstlerisch fördern und von ihm wiederum eine nicht zu verachtende materielle Förderung erhalten.

Die übergroße Menge ausübender Künstler, von denen nur der geringste Theil ein sorgenfreies Leben sich erringen kann, ist hauptsächlich dadurch herbeigeführt worden, dass das Erlernen der Kunst den jungen Leuten so sehr erleichtert und bequem gemacht wurde. Bei einem Meister lange Zeit auszuhalten, ihm bei seinen Arbeiten behilflich zu sein und helfend zu lernen, bis selbst die Fertigkeit zur eigenen Thätigkeit erworben war, alles das setzte schon voraus, dass der Jüngling sich unterzuordnen, zu gehorchen, den Wünschen seines Meisters nachzugeben verstand. Und diese Fügsamkeit in den Willen eines Einzelnen ist nicht jedermanns Sache. Viel bequemer gestaltete sich die Lage eines Kunstjüngers, sobald er eine Akademie zu besuchen im Stande war. Die erste Kunstakademie, von der wir

wissen, ist die des Lionardo da Vinci zu Mailand, die jedoch nach 1499 wieder eingieng; Lionardo war, wie es scheint, der einzige Lehrer gewesen und hatte die Schüler zugleich praktisch geübt und in die Theorie der Kunst eingeführt. Ein Denkmal der Lehrthätigkeit des großen Künstlers ist uns in seinem meisterhaften Trattato della Pittura (übersetzt von Ludwig, Wien 1882) erhalten.

Beinahe hundert Jahre später machten die Carraccis zu Bologna wiederum den Versuch, eine Kunstakademie (degli Incamminati) zu Bologna ins Leben zu rufen. Ein Anatom unterrichtete die Schüler; Gelehrte förderten deren geistige Bildung, und die drei Meister, die Brüder Agostino und Annibale wie ihr Vetter Lodovico lehrten die Kunst der Malerei, indem sie zugleich ihre Schüler darauf hinwiesen, die Werke der großen Meister zu studieren und von jedem derselben sich das Beste zu eigen zu machen. Agostino hat das Schulprogramm in einem an Niccolò dell' Abbate gerichteten Sonett niedergelegt, das ich, so gut es mir gelingt, ins Deutsche folgendermaßen übertrage

Wer strebt als guter Maler einst zu walten,
Mag an Roms Zeichenkunst die Hand gewöhnen;
Venedig lehrt Bewegung und mit Schattentönen,
Die Lombardei mit Farben schön zu schalten.

Wenn Michelangelo die Großheit der Gestalten,
Lehrt Tizian Naturwahrheit den Söhnen,
Correggio den reichen Stil, den schönen,
Und Raffael das rechte Maß auch halten,

Tibaldi das Anordnen, das Vertheilen.
Von Primaticcio lerne die Erfindung,
Und etwas Grazie von Parmeggianino;

Doch willst du ohne Müh und ohn' Verweilen
Zum Ziel gelangen, zu der Kunst Ergründung,
Studier' die Werke uns'res Niccolino.

Aus dieser Schule giengen Meister wie Guido Reni, Domenico Zampieri, Francesco Albani hervor. Auch sie verfiel mit dem Fortgang der Carracci.

Der Wunsch, die einheimische Kunst zu fördern, aus den Landeskindern sich einen Stamm brauchbarer Künstler zu erziehen und dadurch der Nothwendigkeit überhoben zu sein, für jedes größere Kunstunternehmen Meister aus dem Auslande, aus Italien oder aus den Niederlanden herbeizurufen, dieser Wunsch gab die Veranlassung zur Stiftung der Pariser Malerakademie, die 1648 auf Colberts Betrieb erfolgte. 1662 versuchte der bekannte Maler und Kunstschriftsteller Joachim von Sandrart in Nürnberg eine Akademie zu gründen, die

denn auch viele Jahre hindurch bestanden hat. 1692 wurde die Wiener, 1694—1699 die Berliner, 1705 die Dresdener, 1764 die Leipziger, 1767 die Kasseler, 1770 (resp. 1808) die Münchener, 1799 die Prager Kunstakademie gestiftet u. s. w.

Dass der systematisch angeordnete Unterricht dem Lernenden die Erwerbung der nothwendigen Fertigkeiten wesentlich erleichterte, kann gar nicht bezweifelt werden. Wir wollen hier nicht erörtern, welche Vortheile eine Akademie gewährt und welche Nachtheile auch ihren Einrichtungen anhaften: hier genüge es nur darauf hinzuweisen, dass das zumal früher so beliebte Abrichtungssystem gerade für die minder Begabten verhängnisvoll werden musste. Sehr bedeutende Talente haben auch diese mit der Zeit immer geistloser gestaltete Eintrichterungsmethode glücklich überstanden, die dem Schüler nichts selbst zu erwerben übrig ließ, sondern ihm alles fertig entgegenbrachte, und sind trotzdem achtbare Künstler geworden; andere haben sich gegen die Ordnung der Anstalten aufgelehnt und dieselben freiwillig oder unfreiwillig verlassen. Schaden nahmen nur die wenig Begabten; sie ließen sich geduldig, dem Reglement entsprechend, einexerzieren, mit der Zeit zum Künstler drillen, folgten gehorsam den Anweisungen der Herren Professoren und erwarben sich dann mit der Zeit auch eine Art Handfertigkeit, die sie in den Stand setzte, bei den Concurrenzen Preise und Auszeichnungen zu erringen. Dann wurden sie auf Staatskosten nach Italien geschickt oder unternahmen aus eigenen Mitteln eine Studienreise nach Rom und kehrten dann, wenn sie das gelobte Land der Kunst, das jeder, der auf den Namen eines Künstlers Anspruch erhob, besucht haben musste, hinreichend kennen gelernt, zurück, um daheim nun ihre Mitbürger durch ihre Werke in Erstaunen zu setzen. War der Besuch Italiens und das Anschauen seiner Kunstwerke den Malern diesseits der Alpen nur selten förderlich gewesen, hatten die flämischen Künstler, seit sie nicht wie im 15. Jahrhundert Hugo van der Goes oder Rogier van der Weyden dorthin zogen, um ihre Kunst den Italienern zu zeigen, sondern von ihnen zu lernen, in den meisten Fällen wie Jan Gossaert von Maubeuge, wie Franz Floris, Martin Heemskerk und viele ihresgleichen mehr verloren als gewonnen, ihre eigene Kunst verlernt und von den Italienern nur eben sich Äußerlichkeiten angeeignet, und war es nur so hochbegabten, originell ausgerüsteten Genies, wie Peter Paul Rubens dies war, gelungen, mit wirklichem Erfolge aus Italien heimzukehren, so waren diese Zöglinge eines Kunsttreibhauses noch viel weniger dazu ausgerüstet, Nutzen und nicht Schaden von da heimzubringen. Die Leute sind zu zählen, die im 17. und 18. Jahrhundert nach ihrem

Römerzuge als bedeutende Maler zurückkamen. Die Holländer haben sich von dieser einseitigen Nachahmung der Italiener am entschiedensten fern gehalten, und ihre Werke tragen am meisten den Stempel ihrer Eigenart, ihrer Nationalität an sich; die Franzosen sind, sobald sie nicht wie Watteau und die Genremaler des vorigen Jahrhunderts ihre eigenen Wege einschlugen, als Historienmaler mehr oder weniger geschickte Nachahmer der Italiener geworden, und unsere deutschen Historienmaler stehen fast alle unter dem Einfluss der Italiener, die bald mehr, bald minder gewandt wiederzugeben ihr Streben bildet. Die Originalität hat einer allgemeinen Schablone weichen müssen; Studien, welche sie in Italien nach den großen Meistern wie nach deren schwächeren Nachfolgern gemacht, Anregungen, die sie Kupferstichen verdanken, ersetzen alles eigene persönliche Vorwärtsstreben. Statt nach der Natur, der ewig jungen und mächtigen Lehrmeisterin, zu studieren, zeichnen sie nach Stichen, nach Gipsabgüssen, copieren in den Gallerien ein paar Gemälde und sind dann im Besitze aller der Hilfsmittel, die sie für ihren Künstlerberuf nöthig brauchen. So wird eine Schar von jungen Leuten zu Künstlern erzogen, die einmal für ihren Beruf auf das mangelhafteste vorgebildet sind, sich aber doch mit den stolzesten Plänen tragen, für deren Ehrgeiz indessen in dem Vaterlande sich gewöhnlich wenig Spielraum vorfindet. Man hatte ihnen den Weg zum Künstlerberufe bereitwillig geebnet, aber die nun ausgebildeten Meister zu beschäftigen, daran dachte niemand. Ich habe hier, das will ich noch ausdrücklich versichern, die Kunstzustände des vorigen Jahrhunderts im Auge: allein passt die letzte Bemerkung nicht auch auf unsere heutigen, in ihrer Organisation den alten Akademien ja weit überlegenen Kunstschulen? Werden da nicht auch jahraus jahrein eine Menge von talentvollen jungen Leuten zu Künstlern gebildet, mit Stipendien ausgerüstet und, wenn sie nun als Künstler heimkehren, finden sie da Gelegenheit, ihre Kunst auch zu beweisen? Dann mögen sie sehen, wie sie sich weiter helfen. Nein: wenn einmal vom Staat die Erziehung von Künstlern übernommen wird, dann hat er auch die Verpflichtung, ihnen lohnende Aufträge zu geben, sie zu beschäftigen. Es ist ja in den letzten Jahren recht viel geschehen: nicht allein Museen werden mit Wandmalereien ausgestattet, auch Gerichtssäle, selbst die Aulen von Schulen und Universitäten erhalten künstlerischen Schmuck, aber es ist dies noch viel zu wenig. Ehe nicht wieder das Bedürfnis vorhanden ist — die Mittel werden dann schon beschafft werden — ein jedes öffentliche Gebäude mit plastischem Bildwerk, mit Gemälden auszuschmücken, so lange nicht auch die reichen Privatleute, an denen es ja nicht fehlt, es für eine

Ehrensache halten, ihre Paläste, ihre Villen von Künstlerhand zieren zu lassen, so lange, mit einem Worte, die künstlerische Arbeit nicht wieder eine Nothwendigkeit geworden ist, so lange sollte man Bedenken tragen, jährlich eine so bedeutende Zahl junger Leute diesem wohl lockenden, aber doch in seinen Erfolgen so ungewissen Berufe zuzuführen, wenigstens aber bei ihrer Ausbildung auch darauf Wert legen, dass sie, wenn die erhofften Ziele nicht erreicht werden, als Zeichner sich ein ehrenvolles Los bereiten können, indem sie der Kunstindustrie ihre Talente weihen. Es ist dies eine schwer zu erreichende Aufgabe, das lässt sich nicht leugnen, allein auf irgend eine Weise muss man es doch versuchen, diese brennende Frage zu lösen. Je mehr der Staat mit vollem Rechte darauf bedacht ist, als Zeichenlehrer nur Leute, die für diesen Beruf vorgebildet sind, anzustellen, je mehr die Photographie die Bildnismalerei verdrängt, die ehedem Tausenden von Künstlern und Stümpern ein leidliches Auskommen gewährte, zumal jungen Malern die ersten Jahre ihrer Selbständigkeit erleichterte, je mehr also die Aussicht auf einen Erwerb für den nicht eminent begabten Künstler fraglich geworden ist, desto vorsichtiger sollte man sein, die Wege, die zum Künstlerberuf führen, so leicht zugänglich zu machen. Nicht für Künstler, sondern für Handwerker sind Kunstschulen vonnöthen; wenn die Zahl der Maler ganz erheblich sich verringerte, das würde für die Kunst kein Verlust, nein, ein rechter Vortheil sein. Ehedem haben die Fürsten, haben die Aristokraten der Geburt und des Besitzes die Kunst gefördert, heute fällt diese Aufgabe dem Staate zu, und wenn er sie nicht lösen kann, dann soll er das Seine thun, die Überfülle der Künstler einzuschränken oder deren Thätigkeit auf andere, dem Gemeinwohl wie dem einzelnen Künstler ersprießliche Weise nutzbar zu machen.

Die Meister des Mittelalters arbeiteten nur auf Bestellung. Dass auch für sie zuweilen schwere Zeiten kamen, beweist der Stoßseufzer, den Meister Lucas Moser aus Weil 1431 auf seinem Altargemälde in Tiefenbronn aufzeichnete: *„Schrie Kunst, schrie und klag dich ser, din begert jecz Niemen mer, so o we 1431.“* Aber solche Drangsale gingen vorüber; gewöhnlich fehlte es ihnen nicht an Aufträgen. Gewöhnlich war genau stipuliert, was gemalt werden sollte, wie die Ausführung verlangt wurde; der Preis war contractlich ebenso ausbedungen. Der Künstler wusste, was er verdiente; der Stoff war ihm gegeben. Schon im 17. Jahrhundert wählten sich die Maler oftmals ihre Stoffe selbst, aber sie waren doch wohl immer sicher, Käufer für die Bilder zu finden. Freilich mussten sie ebenso wie früher dem Geschmacke der bezahlenden Kunstfreunde Rechnung

tragen, und wenn sie beabsichtigten, ihre Werke nicht in ihrem Atelier zu behalten, sondern sie zu verkaufen, so durften sie nur solche Gegenstände malen, die des Beifalls der Käufer gewiss waren. Dem holländischen Kunstliebhaber waren allenfalls die Bilder aus dem alten und neuen Testamente willkommen, aber er hätte es für unzulässig gehalten, in seinen Stuben Darstellungen nackter Männer und Frauen aufzuhängen, wenngleich das Vorgeben, dass ein Gegenstand aus der Mythologie gemalt sei, die Nuditäten in den Augen vieler gerechtfertigt erscheinen lassen mochte. Diese scrupulöse Auffassung der streng religiösen Holländer schloss die Darstellung solcher Vorwürfe gänzlich aus; ihnen sagte mehr das Porträt, das Genrebild, das Stilleben, die sorgfältig bis ins kleinste Detail ausgeführte saubere Arbeit zu; waren doch alle die Gemälde bestimmt, das Wohnzimmer eines Privatmannes zu schmücken, und konnten da aus nächster Nähe mit immer neuer Freude betrachtet werden. In Frankreich und in Italien, zum Theil auch in Deutschland schafft der Künstler, wenn er nicht für die Kirche thätig ist, nicht für den in seiner Religiosität so gewissenhaften Handelsherrn und Bürgersmann, sondern für Fürsten, für den Adel, die ihre Schlösser, ihre Säle mit großen decorativen Gemälden sich ausstatten lassen. Deren Gewissen ist weniger ängstlich; sie sehen schöne Körperformen gern und sind zufrieden, solche Darstellungen aus der Mythologie von den Künstlern zu erhalten, die ihrem Auge und ihrer Phantasie eine angenehme Beschäftigung bieten. Dass öfters auch, zumal im vorigen Jahrhundert, eine etwas freiere Darstellung weder bei den Herren noch bei den Damen Anstoß erregte, vielmehr Beifall fand, ist ja eine bekannte Thatsache. Der Geschmack des kaufenden, bestellenden Publicums beeinflusste damals wie zu allen Zeiten die Production der Künstler.

Schlimm gestaltete sich die Lage der Künstler zunächst in Deutschland seit der französischen Revolution. Noch Carstens hatte unter Friedrich Wilhelm II. in Berlin den Auftrag bekommen, den Saal in dem Dorvilleschen Palais auszumalen; nach den Freiheitskriegen fehlte allerorten das Geld zu solchen Unternehmungen. Die Regierungen unterstützten, sobald die Wunden der schweren Kriegsjahre erst einigermaßen geheilt waren, mit Wohlwollen und Einsicht die Kunst, und es wird immer in dankbarem Andenken zu erhalten sein, was Friedrich Wilhelm III. mit so beschränkten Mitteln für die Kunst gethan hat, wie die segensreiche Förderung, die ihr König Ludwig I. von Baiern gewährte, stets als ein ruhmreiches Verdienst dieses Monarchen angesehen werden wird. Allein das Publicum that wenig oder gar nichts; nicht dass es ihm an Interesse gefehlt hätte:

es besuchte die Ausstellungen und wusste schon die guten Werke wohl zu erkennen; es lobte dieselben, begeisterte sich für sie, aber — es kaufte sehr wenig. Da traten Kunstfreunde zusammen und begründeten 1823 zu München den ersten deutschen Kunstverein; sie veranstalteten periodisch wiederkehrende Ausstellungen, kauften von den Beiträgen der Mitglieder Gemälde, Statuen, Kupferstiche u. s. w. an und verlosten sie unter die Theilnehmer; sie gaben dem Publicum Gelegenheit, Kunstwerke zu sehen, dem Künstler, seine Arbeit an die Öffentlichkeit zu bringen, sich bekannt zu machen, Käufer oder Besteller zu finden. So haben die Kunstvereine recht wohl das Ihrige dazu gethan, den Künstlern über eine recht schwere und trübe Zeit fortzuhelfen. Wenn sie heute weniger ihren Zwecken entsprechen, so liegt dies hauptsächlich daran, dass sie dem Publicum etwas Bedeutendes zu bieten in den seltensten Fällen in der Lage sind. In allen Hauptstädten gibt es längst permanente Bazare moderner Kunstwerke; die großen Ausstellungen eben jener Städte werden auch noch von den Künstlern beschickt, die ihren Ruf gründen, erhalten oder mehren wollen; in den großen Städten können sie am ersten hoffen, auch einen Abnehmer für ihre Werke zu finden. Aber in die Provinzialstädte ihre Bilder zu schicken, das lohnt sich ihnen kaum noch: ihr Renommée wird dadurch nicht besser, dass ein Kritiker von Stettin oder Magdeburg oder Prag ihre Werke lobt, und die Besucher der Ausstellungen begnügen sich in der Regel, nur die Bilder anzusehen und zu beurtheilen, aber selten wird einer geneigt sein, ein gutes Gemälde auch zu kaufen. Die Kunstvereine treten nun allerdings ein; sie haben aber gewöhnlich nicht zu viel Geld disponibel; je mehr Gemälde verlost werden, desto mehr Mitglieder treten dem Vereine bei; dann soll die provinziale, die locale Kunst unterstützt werden: kurz es kommt mehr auf die Billigkeit der Bilder, als auf deren Güte an; der Zettel „zur Verlosung angekauft" sollte eine ehrende Auszeichnung für ein Gemälde sein: ob er dies in der That ist, werden die Besucher der Ausstellungen wohl wissen. Die Kunstausstellungen aber legen ein glänzendes Zeugnis von dem Fleiße, von der Leistungsfähigkeit unserer modernen Künstler ab. Die Arbeiten der wenigsten werden von den Kritikern, die in den Zeitungen das Publicum belehren, gesehen, viele nur mit einigen, bald mehr bald minder wohlwollenden Worten abgefertigt. Aber wie viel wird denn gekauft? Es wäre höchst lehrreich zu erfahren, wie viel Gemälde auf jeder Ausstellung Käufer gefunden, was dieselben darstellten; man würde dann einen Rückschluss auf den Geschmack des zahlenden Publicums machen können. Denn so wohlwollend der Kunstkritiker auch ein Werk beurtheilen mag, so

viel Anklang, ja Bewunderung dasselbe auch bei dem gebildeten Publicum findet: für den Künstler, der seine Hoffnung auf den Verkauf gesetzt, kann der Papierruhm, kann alle Anerkennung der Gebildeten nicht einen Käufer ersetzen; er wird ja auch jene Vortheile nach Gebür zu schätzen wissen, allein er will leben und kann nicht leben, wenn er für seine Werke keine Abnehmer findet. So wohl es ihm thun mag, den Beifall des Kunstgelehrten sich erworben zu haben, so wird er doch nicht dessen Rath und Anregung beachten, sobald derselbe mit den Wünschen des kaufenden Publicums im Widerspruche ist. Auf diese Leute muss er in erster Linie Rücksicht nehmen. Wer sind denn aber die Kunstfreunde, die praktisch die Kunst unterstützen? Von ihnen hängt ja zum großen Theile die Entwickelung unserer modernen Kunst ab. Auch diese Frage verdiente wohl untersucht zu werden, und ihre Lösung würde nicht ohne Wert für die culturgeschichtliche Schilderung unserer modernen Zeit sein. Dass der größere Theil der Leute, welche sich lebhaft für die Kunst interessieren, nicht im Stande ist, Kunstwerke zu kaufen, ist ja bekannt.

Kunstkenner aber gibt es allerorten, die im Nothfalle ihre minder bevorzugten Mitbürger über Wert und Bedeutung der Kunstwerke aufklären. Gewöhnlich sind diese Kunstverständigen in ihren Mußestunden Dilettanten, malen selbst in Aquarell oder gar in Öl und haben gelegentlich eine Gemäldegallerie gesehen. Sind sie einmal, und wäre es auch nur auf wenige Tage, in Italien gewesen, so kann auch von dem Ungläubigsten ihre Kunstkennerschaft nicht angezweifelt werden, denn bekanntlich bringt die italienische Luft in kürzester Zeit staunenswerte Wunder hervor; wer sie nur geathmet, ist unzweifelhaft berechtigt, über jedwedes Kunstwerk sachverständig und mit dem Anspruche auf Unfehlbarkeit zu urtheilen. Die erforderlichen Phrasen sind im Nothfalle aus Detmold's „Kunst in drei Stunden ein Kunstkenner zu werden" (Hannover 1833) leicht zu erlernen. Detmold definiert den Unterschied eines Kunstkenners und eines Kunstrichters: der erste gibt sein Urtheil mündlich ab, der andere lässt es drucken. Kunstrichter ist also, wer Kunstkritiken für Zeitungen und andere öffentliche Blätter schreibt und da das Publicum belehrt: dies Werk ist gut, dies schlecht; dies tief empfunden, das geistlos concipiert; jenes meisterhaft, ein anderes verfehlt u. s. w. Das Publicum, der Sorge überhoben, sich ein eigenes Urtheil zu bilden, sagt zu jenen Verdicten sein Ja und Amen, und so sind es denn recht oft die Recensenten, welche über Wohl oder Wehe der Künstler zunächst entscheiden. Das Publicum ist ja gerade in dieser Hinsicht so überaus leicht zu beeinflussen; es muss ein Urtheil nur

mit der gehörigen, keinen Widerspruch duldenden Sicherheit vorgetragen werden, und die Menge nimmt es willig an. Deshalb ist es für den Künstler und oft noch mehr für den Kunsthändler von Wichtigkeit, das Wohlwollen dieser mächtigen Kritiker zu besitzen, die die Großen herabsetzen können, aber auch im Stande sind, neuauftauchende Talente zu fördern, ihnen ihre Laufbahn zu ebnen, sie zu gefeierten, ja berühmten Leuten zu machen. Hat das Publicum es ein paarmal gedruckt gelesen, der oder jener Maler sei ein wahrhaft großes Genie, so glaubt es daran, und dass die Arbeiten eines so gepriesenen Meisters eher Käufer finden, höhere Preise erzielen als die unberühmter Künstler, das liegt ja auf der Hand. Eine geschickte vom Künstler oder auch vom Kunsthändler in Scene gesetzte Reclame hat oft schon Wunder gewirkt. Häufig genug kommt es vor, daß ein intelligenter Kunsthändler einen vielversprechenden jungen Künstler aufspürt, ihn unterstützt und ihn ganz für sich gewinnt; dann wird die Lärmtrommel und das Tamtam der Reclame gerührt, und wenn der Künstler wirklich etwas zu leisten vermag, so wird er schnell berühmt, den materiellen Lohn jedoch erntet nicht er, sondern sein Impressario. Aber natürlich muss der Recensent loben, soll ihn der Künstler schätzen. Lobt er, so versteht er etwas von der Kunst; wagt er eine bescheidene Einwendung, dann ist sein Verständnis schon fraglich; tadelt er gar, dann wird er für einen böswilligen Ignoranten gehalten. Einer ungünstigen Kritik gegenüber berufen sich die Künstler wie von altersher auf ihre Erfahrung, dass über Kunst nur ein Künstler urtheilen dürfe.

Verstehen aber, und diese Frage ist doch wohl berechtigt, die Recensenten wirklich so viel von der Kunst, dass sie das schwierige und auch, wenn man will, verantwortliche Richteramt ausüben können? Sind sie immer unparteiisch, keiner Beeinflussung zugänglich? Ganz gewiss: sie müssen doch ihre Sache verstehen, sonst würden sie nicht so sicher urtheilen, und unbestechlich sind sie unzweifelhaft. Sollten Ausnahmen wirklich vorkommen? Nehmen wir also getrost an, die Kritiker wären ihrer Aufgabe in jeder Hinsicht gewachsen, nur reinste Liebe zur Kunst beseelte sie, und sie strebten nur, mit ihren Aufsätzen der guten Sache zu nützen, so fragt es sich doch, ob sie heute denn die Gelegenheit haben, ein Kunstwerk eingehend zu besprechen. Bei der erdrückenden Menge der heutigen Kunstleistungen und bei dem verhältnismäßig geringen Raume, den die Zeitungen einem Kunstreferate gönnen, ist es unvermeidlich, dass in einem Artikel eine ganze Menge von Kunstwerken besprochen wird, dass man mit wenigen Worten eine Arbeit charakterisiert, dass selbst für die vorzüglichsten Leistungen nur einige Zeilen zur

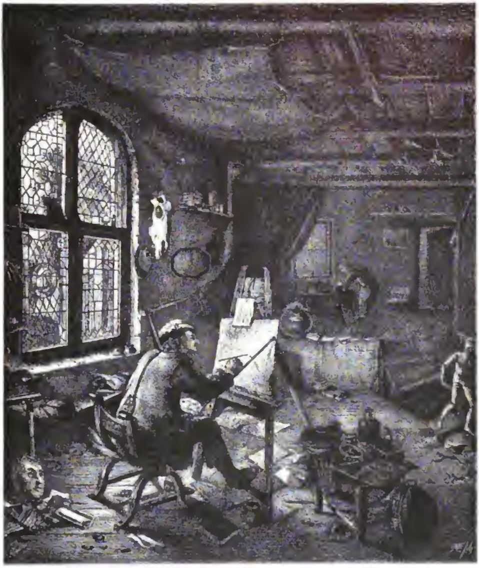
Verfügung bleiben. Und dies gilt nicht allein von den politischen Tagesblättern, sondern auch von den Zeitschriften, die sich ausschließlich mit Kunstinteressen beschäftigen. Kann denn aber in wenigen Sätzen wirklich die Bedeutung eines Kunstwerkes ausreichend dargelegt werden? Ist es möglich, auch den ausgesprochenen Tadel so zu begründen, dass sowohl das Publicum etwas lernt, aber auch der Künstler erfährt, wie er es nach Ansicht des Recensenten hätte besser machen sollen? Auch der Künstler soll ja doch durch die Kritik gefördert werden; wenn diese aber nur tadelt und nicht auch nach besten Kräften darlegt, wie die gerügten Mängel zu vermeiden sind, dann wird der Künstler nicht mit Unrecht die Achseln zucken, und das alte Wort von der Leichtigkeit des Tadels und der Schwierigkeit des Bessermachens wiederholen (*μωμήσεταί τις μᾶλλον ἢ μιμήσεται*; carpet aliquis citius quam imitabitur). Soll also die Kritik wirklich nutzen nicht nur durch geistreiche Wendungen und gelegentliche Medisance zum Ergötzen der Zeitungsleser dienen, dann muss sie ausführlich begründet sein. Diderot hat den Ausstellungen im Pariser Salon stets ein ganzes Bändchen gewidmet und durch seine Kritik wirklich auf den Geschmack der Künstler wie des Publicums erfolgreich Einfluss gewonnen. Die Besprechung einer heutigen Kunstausstellung würde ein recht ansehnliches Buch erfordern, aber ob dasselbe auch Leser haben wird, das scheint zweifelhafter, als dass sich tüchtige Leute finden, die es schreiben. Es ist auch in dieser Hinsicht leichter einen Schaden aufzudecken, als ihn zu heilen.

Da der Verkauf eines Gemäldes immer ziemlich problematisch ist, sobald der Meister sich nicht eines schon wohlbegründeten Rufes erfreut, so muss der Preis desselben derartig bemessen werden, dass der Maler es auch, ohne in Noth zu gerathen, ertragen kann, wenn eine oder die andere seiner Arbeiten keine Liebhaber findet. Vielleicht würden die Gemälde billiger, wenn ihr Verkauf ein sicherer wäre, jedenfalls sind sie heute theuer; für bessere Werke werden Preise verlangt und gezahlt, welche dem minder Begüterten schon ein kleines Vermögen repräsentieren. Man kann für 1000 bis 3000 Mark recht wohl heute noch ein gutes Bild eines älteren Meisters, wenn auch nicht eines allerersten Ranges, erwerben, während die modernen Maler ihre Forderungen viel höher stellen, so hoch, dass nur eine kleine Minorität zu kaufen vermag.

Die modernen Bilder kosten zwar dem Käufer viel, lassen sich aber schwer und immer nur mit beträchtlichen Einbußen wieder verkaufen. Die Bilder der alten Maler waren viel billiger und konnten daher auch eher erworben werden, und zwar waren sie schon deshalb minder theuer, weil die Künstler anspruchsloser lebten. Der Maler

der Gegenwart glaubt mit größerem Luxus auftreten zu müssen; in ein Atelier, wie es z. B. Adriaen van Ostade (Fig. 229) oder Franz van Mieris benutzt, würden die reichen Leute heutiger Zeit nicht mehr hingehen. Das Arbeitszimmer eines modernen Malers muss

Fig. 229.



Adriaen van Ostade in seinem Atelier.
(Dresdener Gallerie.)

stilvoll eingerichtet, mit Kunstwerken und Alterthümern aller Art geschmackvoll ausgestattet sein; je mehr schon das Atelier zu den Sehenswürdigkeiten einer Stadt gehört, um so größer wird der Ruf des Künstlers. Von Rubens allein hören wir, dass er ein großartiges Studio sich erbaut und künstlerisch geschmückt hatte, aber Rubens

war auch ein sehr reicher Mann; Rembrandt ist durch seine Sammlerliebhabereien eher in seinen Vermögensverhältnissen zurück als vorwärts gekommen, von Raffaels, von Michelangelos Werkstätten wissen wir gar nichts. Aber heute würde ein Maler gering geschätzt werden, hätte er nicht ein prächtiges Atelier. Die alten Meister haben ja gewiss auch heiter und fröhlich gelebt: Benvenuto Cellini erzählt uns von ihren munteren Zusammenkünften; die Niederländer, die in Rom während des 16. Jahrhunderts einen Malerverein, den Schilderbent, gegründet hatten, huldigten im ausgiebigsten Maße dem Trunke und machten manche ausgelassene Geniestreiche, und die holländischen Maler des 17. Jahrhunderts sollen auch der Mäßigkeit gerade nicht zugethan gewesen sein, aber sie brauchten doch keine Feste, Bälle u. s. w. zu veranstalten, die heute zu den Verpflichtungen der Tagesberühmtheiten zu gehören scheinen. Die Repräsentation kostete den alten Meistern also weniger, sie bedurften nicht so viel für ihre Lebensweise, konnten sich daher mit geringerem Gewinne zufrieden geben.

Unter den mit Glücksgütern gesegneten Leuten, welche moderne Kunstwerke kaufen, sind einige, die aus wahrem warmen Kunstinteresse kaufen, die mit feinem Geschmack zu wählen wissen, für die zu arbeiten dem Künstler eine Freude ist; andere kaufen, um dann gelegentlich ihre Gemälde versteigern zu lassen und so einen Gewinn zu erzielen, andere, weil es ihrer Stellung, ihrem Reichthum entspricht, die Kunstmäcene zu spielen. Es ist keine gleichartige Masse von Kunstgönnern mehr vorhanden, und deshalb ist es für den Künstler so schwer, allen den verschiedenen Ansprüchen gerecht zu werden.

Man macht den Malern den Vorwurf, dass die großangelegten Historienbilder immer seltener werden, dass auf den Ausstellungen Genrebilder, Landschaften, Stilleben vorherrschen; mit Unrecht: die letztgenannten Arten von Bildern werden lieber gekauft, die historischen Gemälde großen Stils finden selten, und dann meist nur in den Staatsgallerien Abnehmer. Will aber ein Historienmaler trotzdem versuchen, ein solches Gemälde zu schaffen, so bereitet schon die Frage: was soll er malen? ihm die größten Schwierigkeiten. Bilder religiösen Inhalts werden von Privatleuten selten gewünscht; die schönen Zeiten, wo aus der alten Geschichte man Stoff wählen konnte, wo die Thaten des großen Alexander, die Darstellungen der römischen Helden Beifall fanden, die sind vorüber; solche Gemälde erscheinen unmodern. Auch die für die älteren Künstler unerschöpfliche Quelle der griechisch-römischen Mythologie ist versiegt, nicht dass die heutige Zeit nicht etwa an den unbeklei-

deten Gestalten Anstoß nehme — nein, dieselben haben ihre alte seit Jahrhunderten erprobte Anziehungskraft nicht verloren — aber man will dieselben anders motiviert; man hat kein Interesse mehr für Amor und Psyche, für Venus und Adonis, Diana und Endymion, für die Abenteuer der Europa, Antiope und wie die früher so beliebten Göttinnen heißen mögen. Für die Schönheit unbekleideter Gestalten ist die Gegenwart recht wohl empfänglich, ja der Maler, der solche mit allem Sinnenreiz ausgestattet, recht pikant darzustellen vermag, kann immer sicher sein, Bewunderer, Käufer zu finden — solch ein Gemälde passt zu schön in den Saal eines reichen Hauses — allein die Motivierung jener Darstellungen ist doch nicht so leicht; auch heute noch würde ein großer Theil unserer Kunstfreunde, so wohl ihm sonst ein solches Bild gefallen mag, Anstoß daran nehmen, sobald schlechthin der Künstler nackte Männer- und Frauengestalten malen wollte. Es muss ein leidlich plausibler Vorwand auch für deren Darstellung gefunden werden.

Schwieriger wird es nun dem Künstler, einen brauchbaren Stoff aus der Geschichte ausfindig zu machen. Ägyptische und assyrische Historien werden da vorgeführt; mit unsäglichem Fleiße hat der Künstler aus gelehrten Werken sich über Costüm und sonstige Äußerlichkeiten unterrichtet, in den Museen ernsten Studien sich hingegeben: vielleicht, dass der Reiz der Neuheit dem Werke Beifall erwirbt. Andere Maler suchen in der Geschichte der Vandalen, der Westgothen, der Völker des Mittelalters irgend eine Episode, die sich darstellen lässt, und sind dann in der Regel genöthigt, im Kataloge dem Publicum zunächst die Belehrung zu bieten, was sie denn eigentlich in dem Gemälde haben darstellen wollen. So bewandert ist wohl keiner in der Geschichte, dass er auf den ersten Blick erkennt, was der Künstler beabsichtigt. Es ist dies die bedenkliche Seite der oft mit solcher Emphase den Künstlern empfohlenen Geschichtsmalerei: das Publicum weiß durchschnittlich sehr wenig von Geschichte; wir kennen ja in den allgemeinen Umrissen den Entwickelungsgang derselben, die Einzelnheiten sind nur den Wenigen näher bekannt, welche eingehendere Studien gemacht haben. Die religiöse Malerei hat schon vor der Profangeschichtsmalerei das eine Bedeutende voraus, dass ihre Stoffe einem jeden wohlbekannt sind. Ein jeder weiß, welche Bedeutung die dargestellte Episode, beispielsweise der Passionsgeschichte, hat, was vorher, was nachher erfolgt; er ist mit einem Worte in dieser Geschichte völlig zu Hause und kann mit vollem Verständnis beurtheilen, ob der Maler in seiner Darstellung der biblischen Erzählung auch wirklich gerecht geworden ist. Darstellungen aus der Profangeschichte werden nie

der Menge, selbst der Menge der Gebildeten so leicht verständlich werden.

Stoffe aus der modernen mehr bekannten Geschichte zu wählen ist schon deshalb schwer, weil dieselbe in den seltensten Fällen sich malerisch gut darstellen lässt. Wir können ganz davon absehen, dass ja wichtige, folgenschwere Ereignisse oft in den Parlamentshäusern vor sich gehen: der Geschichtsschreiber wird mit hinreißender Beredsamkeit eine solche Sitzung schildern können, die Gestalten der Redner den Lesern lebendig vorführen und, wenn sein Talent ausreicht, ein ergreifendes, dem Gedächtnis sich einprägendes Gemälde schaffen: der Maler kann nur den Redner, nicht aber die Rede malen; der Beschauer des Bildes muss wissen, was da vorgeht; der Künstler kann es ihm, seit er auf die Verwendung der Spruchbänder Verzicht geleistet hat, nicht verständlich machen. Man hat ja beispielsweise den Schwur im Ballhause gemalt, aber wie lahm ist die Schilderung des Malers, wenn wir sie mit der eines bedeutenden Geschichtsschreibers vergleichen. So sind denn also solche Vorgänge für den Maler unbrauchbar. Andere Ereignisse der modernen Geschichte eignen sich, so oft sie auch von Malern gewählt worden sind, ebensowenig für die Darstellung durch ein Gemälde. So ist gewiss der Moment, in welchem nach der Schlacht von Sedan der General Reille dem König Wilhelm Napoleons Brief überreicht, von allerhöchster Bedeutung: das Gemälde wird uns immer kalt lassen, da der Maler nur den Brief und nicht den Inhalt desselben malen kann. Die Unterzeichnung des Pilsener Recesses durch die Wallensteinschen Generale kann nie gut dargestellt werden; wir werden immer nur ein Stück Papier sehen, das mehr oder minder betrunkene Heerführer mit größerer oder geringerer Bereitwilligkeit unterschreiben; ob dies Blatt Papier einen welthistorischen Act enthält, ob es eine Sammelliste für irgend einen wohlthätigen Zweck vorstellt, das muss der Beschauer wissen: der Maler kann es ihm nicht klar machen. — Glücklich ist noch immer der Künstler zu nennen, der einen Vorgang unserer Zeitgeschichte zu schildern hat, bei dem die Uniformen vorherrschen; er hat dann wenigstens Gelegenheit, mit mannigfachen Farben zu operieren, ein farbenheiteres Ensemble herzustellen. Aber traurig, wenn er eine Scene darstellen soll, in der Civilisten im schwarzen Frack, im dunkeln Überrock eine Hauptrolle spielen; an der Lösung dieser Aufgabe könnte auch der geschickteste Colorist verzweifeln.

Schon aus diesem Grunde werden Bilder des militärischen Lebens und Treibens immer den Vorzug verdienen und erhalten, allein einen historischen Charakter werden diese Gemälde nur in

Ausnahmefällen an sich tragen; meist wird man sie der Gattung des Genre zuzählen müssen. Ich meine: es wird immer schwerer, in einem solchen Bilde einen bestimmten geschichtlichen Moment festzuhalten, eine Scene vorzuführen, die ihrer Bedeutung nach auch ohne Beihilfe einer Inschrift oder eines Katalogs zu erkennen ist. Es bedarf nicht einer zu großen Bildung, zu unterscheiden, ob eine Schlacht der Deutschen gegen die Franzosen, der Franzosen gegen die Araber von Algier etc. dargestellt wird, aber welche bestimmte Schlacht der Künstler im Auge gehabt, das wird das Publicum in den seltensten Fällen zu erkennen vermögen. Bei Tours und Poitiers hieb Karl Martell an der Spitze seiner Franken noch mächtig auf die Sarazenen ein: das gibt ein schönes Bild; heute hält der Heerführer mit seinem Stabe weit von dem Kampfgewühl, das sich meilenweit erstreckt und in eine Unzahl Einzelepisoden auflöst. Dem Kenner der Kriegsgeschichte kann vielleicht der Maler durch Andeutung der Terrains, der taktischen Formation einen Anhalt geben, welche Schlacht er im Auge gehabt: dem nichtgelehrten Publicum gegenüber wird ihm das in den seltensten Fällen gelingen; es glaubt es dem Meister ja, wenn derselbe versichert, er habe die Schlacht von Bapaume oder von St. Quentin u. s. w. darstellen wollen; aber wie sich diese Schlacht von anderen desselben Krieges — natürlich nur auf dem Gemälde — unterscheidet, das wird das Publicum gewöhnlich nicht zu fassen verstehen. Es sieht in dem Bilde nicht eine bestimmte Schlacht, die am so und sovielten Tage des Jahres x geschlagen wurde, sondern nur ein Gemälde, das eine Schlacht aus einem bestimmten Kriege vorführen soll — welche, das bleibt dahingestellt —; es wird mit einem Worte mehr ein Genre- als ein Historiengemälde in dem Kunstwerk sehen.

Aber auch diese Arbeiten werden nicht zu viele Abnehmer finden; Fürsten, die selbst oder deren Truppen jene Schlachten mit geschlagen, Museen, welche die Großthaten der Nation zu verherrlichen haben, etwa noch Militärs, wenn ihnen die Mittel zur Verfügung stehen, sich eine so kostbare Erinnerung zu erwerben, sonst vielleicht hin und wieder ein Privatmann, das werden die einzigen sein, die solche Bilder nicht bloß bewundern, sondern auch kaufen.

Ich wollte mit diesen kurzen Andeutungen, die ja leicht jeder Leser für sich weiter ausspinnen kann, nur darauf hinweisen, dass es nicht Schuld der Künstler ist, wenn die große Historienmalerei heute nicht wie früher gepflegt wird; unsere Künstler sind solchen Aufgaben ganz gewiss gewachsen, und sollten sie vielleicht zunächst denselben nicht ganz gerecht werden, weil sie an derartige Arbeiten nicht gewöhnt sind, so werden sie schon, wenn das Publicum mehr

große Historienbilder verlangt, bald lernen, auch sie gut zu malen. Doch das Publicum wünscht wohl solche Gemälde zu sehen, aber sie zu kaufen kommt ihm nicht in den Sinn, und dass ein Maler, bloß um den Beifall der Menge zu erhaschen, eine Arbeit unternehmen soll, die ihm nichts bringt als ein bischen recht vergänglichen Ruhm, das kann man in unserem nüchterndenkenden Zeitalter von ihm doch nicht im Ernste verlangen.

Der Künstler jedoch, der sein Publicum kennt und den Wünschen desselben nachkommt, ihm immer etwas Neues, noch nicht Dagewesenes bietet, der wird schon nicht allein unfruchtbare Bewunderung ernten. Immer wieder bewährt die Darstellung schöner nackter Gestalten, zumal schöner Weiber — es sind ja doch überwiegend Männer, die kaufen — ihre Anziehungskraft, ob der Künstler nun die fünf Sinne, oder eine Quelle, eine Odaliske, eine Perle in der Muschel, eine Wahrheit oder sonst etwas zu malen vorgibt. Dann aber regt die schon durch vieles Sehen abgestumpften Nerven des Publicums nur noch das Außergewöhnliche an. Die alten Meister haben die Apostel als schöne kraftvolle Männer gemalt; sie so dargestellt zu finden, ist man gewöhnt; wie wäre es, sie einmal als alte abgezehrte Gestalten nach Modellen, die einem Hospital für hilflose Greise entnommen sind, vorzuführen, mit der Poesie des Hässlichen es zu versuchen? Wie oft schon ist Christus, als Knabe im Tempel lehrend, von den Malern dargestellt worden? Da ist der jugendliche Jesus ein schöner Jüngling, der zwischen die bedeutsamen Gestalten der Pharisäer und Schriftgelehrten hingestellt wird. Seit einer unserer großen Meister dem Christusknaben, den ihn umstehenden Besuchern des Tempels eine entschiedener jüdische Physiognomie lieh, glauben manche Maler nicht genug darin thun zu können, um die Localfarbe so recht wahrheitsgetreu wiederzugeben. Aus dem Christusknaben ist ein vorlauter, naseweiser Junge mit klar ausgesprochenen semitischen Gesichtszügen, aus den Pharisäern und Schriftgelehrten sind polnische schmutzige Handelsjuden geworden. Ja da mag der Kritiker die Achseln zucken und eine solche Kunstleistung so streng, wie er will, verurtheilen: der Maler findet aber gerade für solch ein Bild viel eher einen Käufer, als wenn er, in den alten Bahnen wandelnd, etwas wirklich Schönes geschaffen hätte. Er hat das in den Augen der zahlenden Kunstfreunde viel geltende Verdienst, originell zu sein. Und unter diesem Vorwande lässt sich ja das Publicum Unglaubliches bieten; man gibt zu, dass ein Gemälde schlecht componiert sei, dass man kaum ahne, was der Künstler eigentlich gewollt (dann ist es märchenhaft), dass die Farben unwahr, kurz, dass das ganze Werk nicht genießbar — alles das zugestanden,

aber es ist doch originell; man weiss zwar nicht so recht, was das Bild darstelle, jedoch das gibt dem Schöngeist umsomehr Gelegenheit zu feinen und witzigen Bemerkungen, kurz ein solches Werk findet nicht allein Bewunderer, und zwar ganz fanatische, gesinnungstüchtige, sondern auch Käufer. Der Maler muss nur sein Publicum kennen. Lange genug hat man es nur in eine sanft elegische Stimmung versetzt, den Abschied der Söhne Karls I., die Trennung Ludwigs XVI. von seiner Familie, die Söhne Eduards u. s. w. gemalt, aber zum Gruseln hat man es nicht gebracht. Wer das versteht, der kann auf Beifall rechnen; die Leute schütteln den Kopf, kehren aber zu dem Bilde zurück, das so ganz anders wie andere Kunstwerke sie anzupacken versteht; sie beschäftigen sich länger und aufmerksamer mit ihm, und natürlich, falls das Werk von einem tüchtigen Künstler herrührt, wird es ihnen auch nun mehr sagen, als wenn sie es wie die anderen Gemälde der Ausstellung nur flüchtig anschauen; so hat der Maler das eine Wichtige erreicht, das Publicum festzuhalten und es zu zwingen, seine Arbeit mit Aufmerksamkeit zu betrachten, und das ist, wie gesagt, schon viel wert.

Darf man es den Künstlern verargen, dass sie zu solchen Mitteln greifen, sich bemerklich zu machen, damit ihre Werke nicht wie die vieler anderer Maler in den Ausstellungen übersehen werden? Ich glaube, man hat mit Unrecht immer nur dem Künstler den Vorwurf gemacht, nichts Besseres, Bedeutenderes, Großartigeres geschaffen zu haben. Ist es denn allein Schuld der Maler, wenn die große Kunst heute weniger gepflegt wird? trifft nicht mit viel größerem Rechte das Publicum der Vorwurf, dass es die große Historienmalerei nicht mehr ermuntert, dass nur eine Dosis von pikanten Zusätzen solche Kunstschöpfungen ihm noch annehmbar erscheinen lassen, dass es mehr Interesse für Genre- und Landschaftsbilder als für Historiengemälde zeigt. Weshalb das kaufende Publicum diese Vorliebe besitzt, das ist ja wohl zu erklären; aber sobald man geneigt ist, den Geschmack der Kunstsammler zu entschuldigen, dann sollte man erst recht dem Künstler keinen Vorwurf machen, wenn er diesem Geschmacke zu entsprechen sich bemüht. Kann von einer Schuld überhaupt die Rede sein, dann haben Künstler wie Kunstmäcene sie unzweifelhaft gemeinsam zu tragen.

Schon ist darauf hingewiesen worden, dass durch die Ausbildung der Photographie den Malern, zumal den jüngeren, ein Erwerb, die früher so einträgliche Porträtmalerei, wenn nicht ganz entzogen, so doch bedeutend eingeschränkt worden ist. Dafür ist ihnen nun in neuester Zeit ein weites und lohnendes Gebiet der Thätigkeit in dem Bedürfnis nach Illustrationen eröffnet worden.

Ohne Illustrationen ist kaum noch eine für das größere Publicum bestimmte Ausgabe eines Buches denkbar. Man kann nun darüber streiten, ob es für die Bildung des Geschmackes vortheilhaft ist, dass durch so viele Abbildungen das Auge noch mehr ermüdet und zur Flüchtigkeit gewöhnt wird; man kann zugeben, dass Nachbildungen von Denkmälern, von Thieren und Pflanzen, von bestimmten Gegenden für die Bildung der Leser sehr ersprießlich sind, aber bestreiten, dass es gut ist, ein jedes Gedicht, einen jeden Roman u. s. w. zu illustrieren, die Phantasie der Leser durch Darbieten solcher Bilder einzuschränken und zu verkümmern — darüber, wie gesagt, werden die Ansichten getheilt sein, aber eins ist sicher, dass dieses stets wachsende Bedürfnis nach künstlerischer Ausschmückung der Bücher dem Künstler einen immerhin nicht zu verachtenden Erwerb in Aussicht stellt. Je mehr die Technik des Holzschnittes, des Buntdruckes, der photographischen Reproduction vervollkommnet wird, desto mehr eignet sie sich auch, wirkliche Kunstwerke zu reproducieren, und zwar werden diese Reproductionen wohlfeil sein und selbst von dem minder Bemittelten, der nicht daran denken kann, sich ein Originalgemälde zu kaufen, erworben werden. So kann auch die moderne Kunst wieder populär werden, und je bedeutendere Maler es nicht für unter ihrer Würde halten, für solche Zwecke mit thätig zu sein, umsomehr wird eine solche wohlfeile Kunst auch sich im Hause des Nichtbegüterten ein Plätzchen erobern; Kunstwerke zu besitzen, wird dann nicht allein das Privilegium des Reichthums sein, sondern ein jeder wird sich an den Schöpfungen der Kunst in seinem Hause wieder zu erfreuen im Stande sein.

Die materiell gesicherte Stellung, deren der Malermeister in ihrer Zunft und durch dieselbe sich erfreute, wird der moderne Künstler schwerlich wiederzugewinnen vermögen; jede politische, jede wirthschaftliche Katastrophe ist zunächst für den Künstler empfindlich, dessen Werke, sobald die Capitalisten ihr Geld zurückhalten, nicht gekauft werden; denn da diese Werke doch nicht als ein Nothwendiges, sondern nur als zum schönen Luxus dienend angesehen werden, so beschränkt ein jeder seine Ausgaben dadurch zunächst, was nicht nothwendig ist, das auch nicht anzukaufen. Gegen solche Zeiten der Stockung werden die Künstler sich selbst zu schützen haben; früher war es der Handwerksbetrieb, der über schwere Tage hinweghalf. Die Innungen der Zünfte werden für die Künstler wohl schwerlich wieder belebt werden, wohl aber wäre es möglich, dass dieselben in freiorganisierten Verbänden und Genossenschaften, wie dies zum Theil ja schon geschieht, für ihre Interessen Sorge tragen. Diese Vereinigungen werden am ersten auch dazu

beitragen, die Lage der Künstler zu verbessern und die traurigen Erscheinungen der Künstlerproletarier mit der Zeit verschwinden zu lassen.

B. Das Gemälde.

Wie der Maler zunächst in Skizzen seine Ideen festzuhalten sich bemüht, ist schon erwähnt worden. Als Probe einer solchen Skizze theile ich hier die Nachbildung der Röthelzeichnung von

Fig. 230.



Skizze Raffaels zur Madonna Franz des Ersten.
(Nach Ch. Blanc.)

Raffael (jetzt in Oxford) mit (Fig. 230), in der er die erste Idee für die Hauptgruppe der Madonna Franz des ersten (Fig. 231) festzuhalten sich bemüht hat, eine Studie, die aller Wahrscheinlichkeit zufolge nach der Natur entworfen worden ist. Weiter ausgeführt, aber immer noch mit Benutzung eines Modells entworfen, ist die Skizze in der Sammlung der Uffizien zu Florenz (Fig. 232). Diese Skizzen werden bald flüchtiger, bald sorgfältiger gezeichnet sein; Raffael hat einige Entwürfe mit der Eleganz und Sauberkeit aus-

geführt, als seien sie selbst bestimmt, als Kunstwerke betrachtet zu werden. Und doch behielt damals der Künstler die Skizzen, die

Fig. 231.



Raffael' Madonna Franz des Ersten.
(Im Louvre.)

Vorbereitungen (préparations), für sich und versuchte nicht, wie heute, sie zu verhandeln.

Die älteren Meister zeichneten auf Pergament; seit Mitte des

Fig. 232.



Studie Raffaels zur Madonna Franz des Ersten.
(Florenz, Uffizien.)

14. Jahrhunderts wird der Gebrauch des Linnenpapiers häufiger.

Das Pergament wurde meist in seiner Naturfarbe verwendet; für feinere Zeichnungen überzog man es auch wohl mit einer Lage Bleiweiss, das mit Leimwasser gemischt war; diese Farbenschicht wurde vor dem Gebrauche glattgeschliffen. So zubereitete Pergamentblätter sind bis in die neueste Zeit zu zarten, mit Silberstift aus-

Fig. 233.



Jacob Binck, Geometrie (1521).
Handzeichnung aus der Sammlung des Städelschen Institutes zu Frankfurt a. M.

geführten Skizzen gebraucht worden. Das Papier blieb entweder weiß oder wurde röthlich, grün, blau, braun gefärbt. Zu Zeichnungsübungen benutzte man, wie uns Cennino Cennini in seinem um 1400 verfassten Buche von der Kunst (deutsch von Albert Ilg) mittheilt, Buchsbaumholzplättchen, die mit gebranntem Knochenpulver prä-

pariert wurden. Durch Scharniere ließen sich die einzelnen Plättchen nach Art der alten Diptychen und Polyptychen zu einem Skizzenbuch verbinden. Die Maler des Mittelalters bedienten sich gewöhnlich der Silber- oder Bleistifte; Silberstifte (penna d'argento, punta d'argento, pointe d'argent), sind Metallstäbchen, deren Spitze aus

Fig. 234.



Jacob Binck, Astronomie (1521).
Handzeichnung aus der Sammlung des Städelschen Institutes zu Frankfurt a. M.

reinem Silber besteht. Die Bleistifte (mine de plomb) werden aus einer Mischung von zwei Theilen Blei und einem Theile Zinn hergestellt. Der Name Bleistift wurde dann auch auf die aus Graphit gefertigten Zeichenstifte übertragen, die schon im 16. Jahrhundert bekannt, erst im 18. mehr in Gebrauch kamen. Verfehlte Striche

wurden früher mit Brotkrume, seit Einführung des Gummi elasticum (Anfang des 19. Jahrhunderts?) mit diesem entfernt. Die vorgezeichneten Linien zieht häufig der Künstler, um sie vor dem Verwischen zu schützen, mit der Feder nach; Gänse- oder Schwanenfedern, für sehr zarte Zeichnungen Rabenfedern, werden da benutzt. Gewöhnlich bediente man sich bei den Federzeichnungen der gewöhnlichen Gallapfeltinte, doch scheint man schon im Mittelalter den chinesischen Tusch (encre de Chine) gekannt zu haben, der erst seit dem 16. Jahrhundert mehr Verwendung findet. Zeichnete man auf farbiges Papier, so konnte man leicht eine plastische Wirkung erzielen, wenn man die Schatten mit Farbe tuschte und mit reinem oder gefärbtem Bleiweiss (biacca) die Lichter aufsetzte. Man erhielt dann eine Skizze nach Art der Claireobscure-Holzschnitte. Diese Manier ist von den italienischen Meistern viel verwendet worden, aber auch Dürer und seine Zeitgenossen bedienten sich ihrer mit Vorliebe (Fig. 233, 234, 237, 238, 240). Die feinen Pinsel werden aus Eichhornschwänzen gemacht. Cennini räth zum Tuschen auch Tinte zu nehmen, doch lieben die italienischen Meister seit dem 15. Jahrhundert mehr die warme braune Farbe der Sepia oder den kälter wirkenden Bister, der aus Ruß hergestellt wird. Später bedient man sich auch der chinesischen Tusche. Hatte man nicht gefärbtes Papier zum Entwurf der Skizze benutzt, so konnte man dieselbe mit Wasserfarben leicht colorieren (lavieren) und so die ungefähre Farbenwirkung des geplanten Bildes feststellen. Solche leicht getuschte Zeichnungen sind zumal von den holländischen Meistern oft ausgeführt worden, sehr selten aber hat man sie in Farben so vollendet, dass sie als wirkliche Aquarell- oder Gouachegemälde betrachtet werden können. Selbst die schön und sorgfältig getuschten Landschaften Dürers sind nur als Studien anzusehen, die der Meister für sich machte, die er aber nicht zu verkaufen die Absicht hatte. Seit dem vorigen Jahrhundert erst werden öfter Zeichnungen direct für den Handel angefertigt. Oft begnügte man sich, die Umrisse der Zeichnungen zu radieren und vorzudrucken, die Kupferstiche nur zu colorieren (wie z. B. der Schweizer Sigmund Freudenberger 1745—1801) oder sie mit Sepia zu tuschen (wie Andrian Zingg 1734—1816). Bessere Arbeiten aber wurden in schwarzer Tusche sorgfältig ausgeführt, so dass sie etwa den Schwarzkunstblättern ähnlich aussehen. Sepia, die Farbe des Tintenfisches, war, wie schon bemerkt, von altersher zum Lavieren und Schattieren der Zeichnungen gebraucht worden, zu feinerer Arbeit eignet sich aber gerade diese Farbe wenig, da sie, auch nur dünn aufgetragen, leicht fleckig erscheint und man die Klarheit der Wirkung nur durch mühsames Punktieren und Stricheln

erreichen kann. Doch sieht ein solches gut durchgeführtes Sepiablatt sehr hübsch aus. Crescenz Jacob Seidelmann (1750—1829) soll während seines Aufenthaltes in Italien (1771—1781) zuerst versucht haben, die Sepia künstlerisch zu verwenden. Durch sein Beispiel wurde diese Manier sehr bald populär gemacht.

Zeichenkohle ist schon von altersher von den Künstlern gebraucht worden. Da die Kohlenzeichnung (dessin au fusain) leicht verwischt wird, so muss sie fixiert werden; dies geschieht durch Benetzen mit Leim- oder Traganthwasser. Tauchte man die Kohle selbst in Öl und trocknete sie dann, so gab sie einen glänzenderen Strich, der auch fester am Papier haftete.

Cennino Cennini kennt schon die schwarze Kreide (matita nera) eine Art von Thonschiefer, der in Piemont, Spanien, Thüringen u. a. O. gefunden wird. Sie wird aber nur zum Zeichnen verwendet; das Verarbeiten der Striche mit dem Wischer (estompe) scheint den alten Meistern unbekannt gewesen zu sein. Sehr häufig brauchen dann die Italiener den Röthel (matita rossa, crayon rouge). In Deutschland bedient man sich seiner erst im 16. Jahrhundert hin und wieder; im folgenden Jahrhundert zeichnen die niederländischen Meister viel in dieser Manier, die sich seitdem bis auf unsere Zeit noch mehr verbreitet hat. Durch gleichzeitige Verwendung von schwarzer Kreide und Rothstift kann man schon eine ganz bedeutende Wirkung erzielen; diese wird gesteigert, sobald man noch mit farbigen Stiften arbeitet. Mit solchen Farbenstiften (a pastello) hat schon Lionardo da Vinci gezeichnet, später benutzte sie auch Hans Holbein d. J. beim Skizzieren seiner Porträts. Der Christuskopf in der Brera zu Mailand, der gewöhnlich als ein Werk des Lionardo bezeichnet wird, ist mit Röthel und schwarzer Kreide gezeichnet, mit einem gelben Farbstift aber ist die Färbung der Haare angedeutet. Doch haben diese bunten Zeichenstifte eine festere Consistenz als die seit dem vorigen Jahrhundert üblichen Pastellfarben; sie gleichen mehr den heute noch gebräuchlichen bunten Stiften. Mit warmbraunen, künstlich hergestellten Farbstiften haben die Maler des 17. und 18. Jahrhunderts oft ihre Skizzen gezeichnet.

An eine so flüchtig hingeworfene Composition kann man billigerweise nicht zu strenge Anforderungen machen; flott und frisch ist der künstlerische Gedanke fixiert; Einzelnheiten sind nur angedeutet. Nun sollte aber eine solche leicht mit ein paar Strichen entworfene Zeichnung nur der Künstler machen, der dieselbe auch allen Ansprüchen genügend ausführen kann. Heute gibt es Maler, die sich für Künstler halten, und die sich immer und immer begnügen, nur Skizzen zu zeichnen, diese auf den Markt bringen, aber nie die

Ausdauer, vielleicht auch nicht die Fähigkeit haben, ein fertiges Bild auszuführen. Dem tüchtigen Künstler sind die Skizzen jedoch, wie gesagt, nur Brouillons, nothwendige Vorbereitungen zur ernsten Arbeit. Er sorgt dafür, dass die Hauptpersonen, in welchen sich das ganze Interesse des Gemäldes concentrieren soll, an einer schick-

Fig. 235.

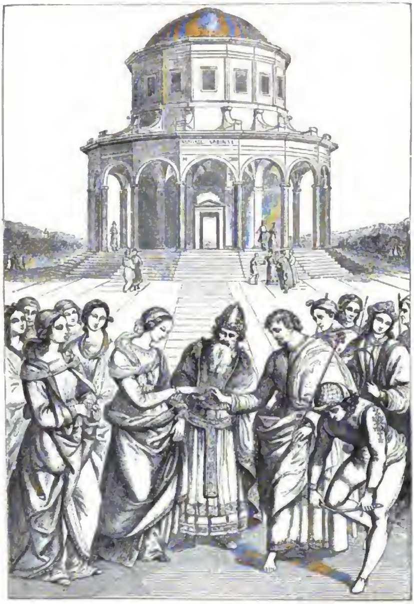


Pietro Perugino, Vermählung der heil. Jungfrau.
(Nach Viardot.)

lichen Stelle, wo das Auge des Beschauers sie leicht sucht und findet, also etwa in der Mitte des Bildes oder sonst an einem sofort bemerklichen Punkte, ihren Platz erhalten. Braucht er mehrere Gestalten zu seiner Darstellung, so sucht er dieselben so zu Gruppen zusammenzustellen, dass der Umriss dieser Gruppe dem Auge wohlgefällig und ansprechend sich bildet, dass nicht hervorragende Partien

den Fluss des Contours stören. Als Beispiel, wie schön eine festgeschlossene Gruppenbildung im Gemälde wirkt, stelle ich Peruginos Sposalizio (jetzt in Caen) [Fig. 235] dem von Raffael (in der Brera)

Fig. 236.



Raffael, Vermählung der heil. Jungfrau (Sposalizio).
(Nach Woltmann.)

[Fig. 236] gegenüber; mit denselben Figuren, die der alte Meister locker nebeneinander geordnet, hat der Schüler die schönste Gruppe zu bilden verstanden. Gruppen werden durch verhältnismäßig wenige Gestalten gebildet; sind daher große Volksmassen darzustellen, so

wird der Künstler darauf achten, dass dieselben eine schöne Umrisslinie bilden, im einzelnen jedoch wieder in Gruppen gegliedert sind, welche dem Ganzen zwar sich unterordnen, aber dasselbe doch beleben. Dafür wird dann Sorge getragen, dass in der Composition ein gewisses Gleichgewicht vorhanden ist, dass also nicht auf einer Seite große Massen vorherrschen, während die andere leer ist. Dies wird nur

Fig. 237.

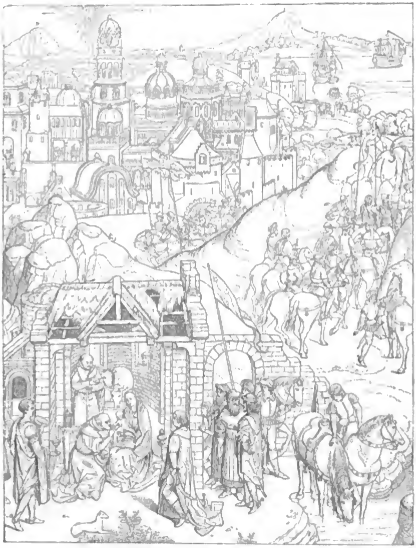


Die sieben Freuden der Maria von Hans Memling 1.
(Nach Förster.)

dann erlaubt sein, wenn ein zweites Gemälde als Ergänzung (pendant) die gestörte Symmetrie wieder herstellt. Die Aufmerksamkeit des Beschauers aber ist auf die Hauptperson oder auf die Haupthandlung zu concentrieren; alles, was das Auge von dieser Hauptsache ablenkt, sei es nun, dass auffallende Verstösse gegen Zeichnung, Colorit oder Composition vorkommen, oder dass Nebendinge sich zu

sehr vordrängen und bemerklich machen, alles dies ist als Fehler zu vermeiden. Die Haupthandlung ist die Dominante, der sich alles unterzuordnen hat. Vor allem haben die Maler der vollendeten Kunst es vermieden, durch Nebenepisoden die Aufmerksamkeit des Beschauers abzulenken. Die älteren Meister, des 14. und 15. Jahrhunderts,

Fig. 238.

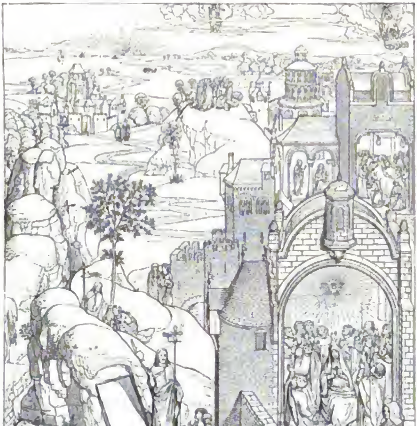


Die sieben Freuden der Maria von Hans Memling 2.
(Nach Förster.)

haben kein Bedenken getragen, auf einer Tafel eine ganze Menge von Episoden derselben Geschichte darzustellen (vergl. 237, 238, 239, die man sich zusammengesetzt zu denken hat), bei Raffael ist alles dies vermieden, ja er weiß mit den knappsten Mitteln seinen Stoff darzustellen, und das Bild, in dem er an der Decke der Stanza della

Segnatura das Urtheil des Salomo schildert, ist als musterhaft in der Schlichtheit und Einfachheit der Composition anzusehen (Fig. 240). Eine solche Einfachheit überall zur Anwendung zu bringen, ist natürlich nicht immer möglich, allein die unbedingte Hervorhebung der wesentlichen Gestalten, auf die es bei der Composition ankommt,

Fig. 239.



Die sieben Freuden der Maria von Hans Memling 3.
(Nach Förster.)

wird doch jeder verständige Maler anstreben. Bei einem wahrhaft bedeutenden Gemälde wird deshalb jene Hauptsache so stark wirken, dass alle Nebensachen nur eine secundäre Bedeutung gewinnen; sie tragen das Ihre allerdings mit bei, vollenden die Harmonie, machen sich aber dann erst störend bemerklich, wenn eine Dissonanz oder ein ungebürliches Vordrängen von ihrer Seite sich zeigt. Deshalb

werden bei hervorragenden Werken, z. B. bei Cornelius, der in den Faustbildern, besonders bei der herrlichen Darstellung vom Tode des Valentin, manchen Anlass zu Ausstellungen geben könnte, selbst auffallende Schwächen leicht übersehen: die Haupthandlung fesselt den Beschauer in dem Grade, dass er für die Nebendinge kein Interesse mehr übrig hat; erst wenn er die Hauptsache hinreichend be-

Fig. 240.



Raffael. Urtheil des Salomo. Stanza della Segnatura.
(Nach Müntz.)

trachtet, erst dann ist er geneigt, den Nebensachen auch Beachtung zu schenken. Gewiss ist es ein hohes Verdienst des Künstlers, wenn auch das minder Bedeutende tadellos schön durchgeführt ist, jedoch das Wesentliche bleibt immer, dass das Interesse nicht von der Haupthandlung abgelenkt wird. Der Künstler wird deshalb das Unbedeutende auch minder durchführen, manche Details absichtlich opfern. Dass auch in dieser Richtung natürlich Maß zu halten ist,

versteht sich wohl von selbst und ein Porträt, in dem nur der Kopf durchgebildet ist, während die Hände, das Beiwerk etc. allein hingestrichen erscheinen, wird als ein vollendetes Kunstwerk kaum angesehen werden dürfen.

Es ist natürlich, dass in einer großen Composition oftmals Gruppen und Figuren zur Abrundung, zur Ausfüllung von Lücken u. s. w. nothwendig werden, die streng genommen mit dem dargestellten Vorgang in gar keinem Zusammenhang stehen. Dem Künstler liegt es nun ob, auch diese Gestalten mit der Haupthandlung in Verbindung zu setzen. Für den Beschauer darf keine Figur überflüssig erscheinen, jede Einzelheit muss ihm als nothwendig geboten erscheinen: die Composition aber muss in sich so fest geschlossen sein, dass keine Kleinigkeit von ihr fortgenommen werden kann, ohne dass sofort eine Lücke fühlbar wird. Jedoch nicht allein für den geometrischen Aufbau der Composition hat dies Geltung: auch geistig muss jede Gestalt zur Harmonie des Ganzen beitragen und unmittelbar oder mittelbar an der Handlung selbst betheiligt sein; selbst die Personen, welche nur als Zuschauer dem dargestellten Vorgang beiwohnen, bei demselben nicht handelnd auftreten, selbst sie nehmen insofern theil, als der Künstler uns in ihnen zeigt, wie die vorgeführte Handlung auf sie, je nach ihrer verschiedenen Individualität, einwirkt. Sie bilden gewissermaßen den Chor, welcher in seinem Ausdruck, seinen Geberden die Wirkung der Handlung reflectiert. Und dadurch werden auch für den Künstler diese Nebenfiguren zu integrierenden Theilen des Ganzen. Jede Gestalt aber, die auf dem Gemälde Verwendung gefunden hat, muss mitwirken, und zwar so, dass das der Beschauer auch glaubt, nicht bloß gesticulieren oder Gesichter schneiden. Solche geistesleere Füllfiguren fallen selbst minder geübten Augen doch sehr leicht auf. Ein Meisterwerk der Composition ist Raffaels wunderbarer Fischzug.

Während die älteren deutschen Meister ihre Figuren meist ruhig, ohne große Bewegung der Extremitäten darstellen, haben die Italiener, die Weise ihres Volkes künstlerisch benutzend, von der lebhaften Gesticulation ausgiebigen Gebrauch gemacht, dadurch den Vorgang ihren Landsleuten noch verständlicher vorgeführt. Wie meisterhaft hat Lionardo in seinem Abendmahl die Sprache der Hände verwendet! Von den Italienern haben dann ihre Nachahmer auch die Benutzung der Gesten gelernt, aber meist nur unruhige, doch nicht lebendige Figuren geschaffen.

Ein jedes Gemälde muss leicht zu überschauen sein, d. h. es muss so componiert sein, dass man es in seiner Totalität mit einem Blicke auffassen kann. Je größer ein Bild ist, desto größer ist auch

die Distanz, aus der es betrachtet werden kann; was, von dieser Entfernung aus gesehen, nicht mehr klar und deutlich hervortritt, das ist für den Beschauer nicht vorhanden; also je größer die Dimensionen des Gemäldes sind, desto einfacher, schlichter und wirksamer werden die Einzelnheiten sich geltend zu machen haben; große Linienführung, ein energisches Colorit wird da nothwendig erscheinen. Ein kleines Bild, das aus der Nähe betrachtet wird, kann dagegen die Details mit vollster Zartheit wiederzugeben sich bemühen; was für ein großes Wandgemälde geboten erscheint, würde roh wirken, wenn man in derselben Weise bei einem Cabinetstücke verfahren wollte.

Die Andeutungen mögen genügen zu zeigen, dass ein wirklich wohlgelungenes Gemälde zu schaffen, auch für den hochbegabten Künstler nicht eine so ganz leichte Arbeit ist. Hat derselbe nun einen Entwurf festgestellt, so malt er, wenn er beabsichtigt das Bild in Farbe auszuführen, eine Farbenskizze. Bei der Herstellung derselben wird die Composition noch manche Änderung erfahren; es kann eine Zeichnung sehr schön wirken und doch dann gemalt keineswegs den gewünschten Effect hervorbringen. Es ist deshalb durch lange Erfahrung gerechtfertigt, dass, bevor der Künstler an die Ausführung des Gemäldes geht, er in solcher Skizze die wesentlichen Grundzüge der coloristischen Stimmung feststellt.

Nach diesen Vorbereitungen beginnt er endlich die Arbeit. Er zeichnet nun seiner Skizze folgend, den Entwurf auf in der Größe, welche das Gemälde beansprucht. Um diese Übertragung zu erleichtern, haben die alten Meister oft ihre Skizzen mit einem Netze von Quadraten überzogen (Fig. 241); die entsprechenden Quadrate des Gemäldes wurden je nach Bedürfnis mehr oder minder groß gezeichnet und so die Copie rein mechanisch übertragen, so dass sie im Nothfall auch von einem Schüler ausgeführt werden konnte. Darauf gilt es nun, die Zeichnung sorgfältig durchzuarbeiten; was in der Skizze und in der Reproduction derselben nur angedeutet war, wird jetzt genau hingezeichnet. Wenn sich bei den Entwürfen der Meister auf seine Formenkenntnis verließ und aus dem Gedächtnis seine Figuren aufzeichnete, so verwendet er jetzt vielfach Modelle; nicht, dass er dieselben unbedingt sclavisch nachahmt, aber die Bewegung der Gestalten wird lebendiger, wenn er dies oder jenes Motiv festhält, die Formen des Modelles seinen sonstigen Erfahrungen entsprechend schöner gestaltend. Für die Ausbildung des Schülers war das Actmodell schon erforderlich, dem schaffenden Künstler ist es unentbehrlich. Nicht nur kostet jedoch ein Modell je nach seiner Brauchbarkeit viel Geld, dann aber ist es auch sehr schwer ein

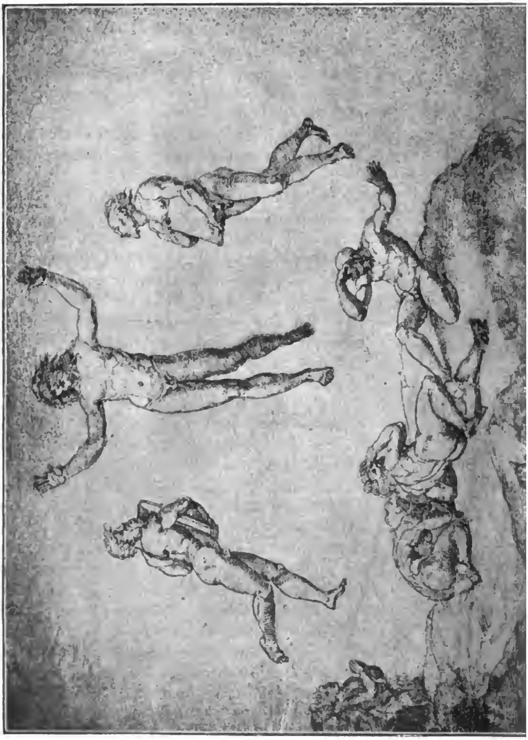
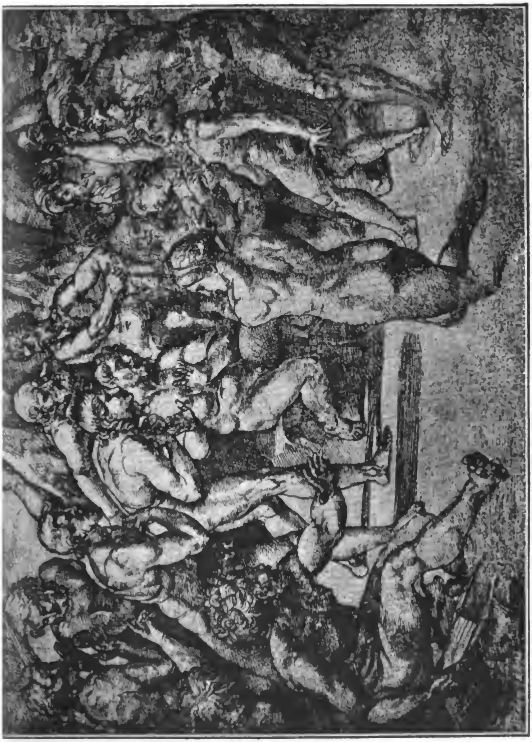


Fig. 245.

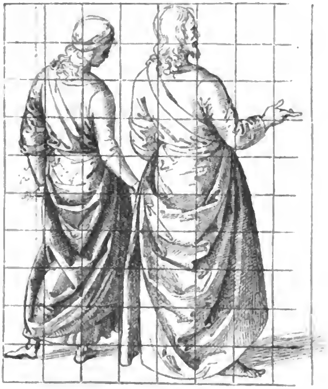


Studie Raffael's zur Transfiguration.
(Wien. Albertina.)

Seite 365.

wirklich passendes ausfindig zu machen. Die der Künstler brauchen kann, bekommt er in der Regel nicht, und die er bekommt, kann er nicht brauchen. Wenn es in Städten, wo nicht ein lebhaftes Kunstleben herrscht und wo das Modellstehen gewerbsmäßig betrieben wird, schon schwer genug ist ein männliches Modell aufzutreiben, so ist dies bei weiblichen noch viel schwieriger. Man hat in neuerer Zeit vielfach schöne Gestalten in malerischen Stellungen photographiert, und diese sogenannten Akademieen sind für den Künstler

Fig. 241.



Pinturicchio, Venezianisches Skizzenbuch.
(Nach Robert Kahl.)

nicht ohne Wert. Das Modell gibt also dem Maler nur Motive, bietet ihm Gelegenheit, seine Zeichnung hie und da zu berichtigen; ganz und gar wird, wie ich schon (Seite 230) erwähnt, der Künstler nur dann von dem Modell abhängig, wenn er dem Realismus huldigt. Der Realist wird wenigstens auf Schönheit des Modells sehen: dem Naturalisten jedoch ist die Schönheit seines Vorbildes, das er sclavisch nachahmt, Nebensache. Der Idealist bildet sich aus dem, was er in seinen Studien sich angeeignet, bei dem Betrachten der griechischen und römischen Sculpturen gelernt, durch Anschauung

verschiedener schöner Modelle erfahren, ein Schönheitsideal, das er in seinen Schöpfungen wiederzugeben sich bestrebt, die Vorstellung einer Schönheit, wie dieselbe in Wirklichkeit kaum je vereint in einem Menschen anzutreffen ist. So lange der Idealist seine Schönheitstypen nicht allein der Beobachtung fremder Kunstschöpfungen entnimmt, sondern durch Studien nach der Natur dieselben belebt und lebendig erhält, wird er sicher Schönes hervorzubringen ver-

Fig. 242.

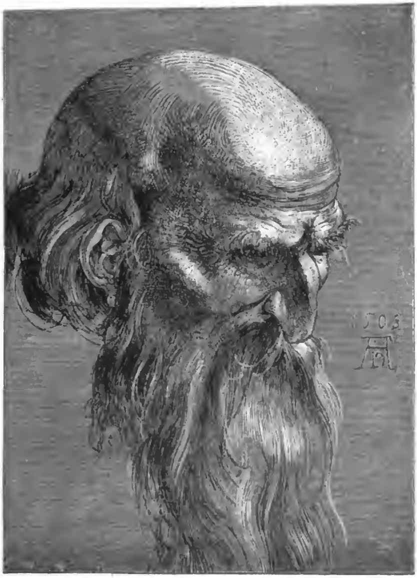


Studie von Albrecht Dürer.
(Albertina in Wien.)
(Nach Gazette des Beaux-Arts.)

mögen; wo jedoch das Streben, für all und jeden Ausdruck eine typische Form zu finden, fortschreitet und die Rücksicht auf eine gewisse Grazie den Künstler alles, selbst das Naturstudium zu opfern veranlasst, da werden diese idealistischen Schöpfungen endlich leer, geistlos; nur noch so von ungefähr gleichen ihre Gestalten wirklich lebendigen Menschen. Jedenfalls kann der Realist, der Naturalist besser malen als solch ein Idealist, und so hoch die ideale Auffassung

auch geschätzt werden mag, so ist doch unverkennbar, dass ihre Ausartung verderblicher für die Kunst ist, als die der beiden anderen Richtungen, welche die Verbindung mit dem Naturstudium nicht

Fig. 243.



Studie von Albrecht Dürer.
(Albertina in Wien.)
(Nach Gazette des Beaux-Arts.)

aufgegeben, vielmehr nach der Natur gründlich malen und zeichnen zu lernen ihre Anhänger bestimmt haben.

Außer den Acten zeichnet und malt der Künstler sich noch erforderliche Studien, Hände, Füße, Köpfe u. s. w. (Fig. 242, 243),

deren er bei der Ausführung des Gemäldes bedarf. In dem Wunsche, solche Studien nicht unverwertet zu lassen, bringen heut viele Maler dieselben auf den Kunstmarkt, bald unter der wahren und schlichten Bezeichnung, bald für das Publicum zugerichtet. Da wird aus der Nacktstudie eines Jünglings ein heil. Sebastian, aus der eines Mädchens eine Venus; das Porträt eines graubärtigen Greises wird mit einem Folianten, einem Todtenkopf bereichert, und der Philosoph, der Eremit ist fertig. Die Studien sollten aber von rechtswegen im Atelier bleiben, wo sie hingehören.

Ein gewissenhafter Künstler zeichnet für eine große Composition die Gestalten zuerst unbekleidet auf. Raffael hat als Studie für die Transfiguration (Fig. 244) die schöne Zeichnung angefertigt, die sich jetzt, es bleibe dahingestellt, ob im Original, in der Albertina zu Wien befindet (Fig. 245, S. 360, 361), auch für die Hochzeit der Roxane zwei Skizzen, eine mit unbekleideten, die andere mit bekleideten Figuren entworfen. Die erforderliche Gewandung wird sodann angelegt, und auch hier verlässt sich der Maler selten allein auf seine Erfahrung, sondern macht nach dem lebenden Modell oder nach dem drapierten Gliedermann seine Gewandstudien (Fig. 246). Erst wenn die Zeichnung so bis ins Detail vollendet fertig ist, erst dann beginnt der Künstler die Malerei. Oft erkennt noch während der Arbeit der Maler Zeichenfehler in seinem Werke oder sieht sich auch aus anderen Gründen zu Correcturen veranlasst. Solche auch im fertigen Gemälde sichtbare Correcturen werden gewöhnlich Pentimenti genannt.

Die Summe alles dessen, was für schön gilt, bildet das Schönheitsideal. Dieses Ideal wechselt mit den Völkern und mit den Zeiten; das Ideal eines schönen Weibes denkt sich Tizian ganz anders als Rubens, und Boucher hat wieder seine ganz eigene Auffassung. Jeder Künstler hat somit sein eigenes Schönheitsideal; er sucht durch bestimmte Formen das, was er für schön hält, wiederzugeben: dies ist sein Stil. Ist dieses Ideal im großen Ganzen von den Schülern eines Künstlers getheilt worden, wie z. B. Rubens' Schüler auch die Schönheitsideen des Meisters sich aneigneten, so kann man von der Schule eines Meisters sprechen. Im weiteren Sinne fasst man unter dem Begriff Schule eine Zahl durch gleichartige Auffassung gewisser Schönheitsbegriffe verbundener Künstler zusammen, und spricht nun von einer spanischen oder französischen, von einer umbrischen oder venezianischen Schule. Nun kann es vorkommen, der Maler ebenso wie der Redner, der Schriftsteller gewöhnt sich an gewisse Formen seiner Kunst so, dass er, ohne es zu beabsichtigen, sie immer wieder zur Anwendung bringt; so braucht der Maler mit Vorliebe bestimmte Stellungen, Gesten, Gesichtsformen,

Farbenzusammenstellungen: das ist seine Manier. Wird diese Manier von anderen nachgeahmt, so erscheint diese Nachbildung manieriert,

Fig. 244.



Raffael. Transfiguration. (Rom. Vatican.)

und die Künstler, welche in der Wiedergabe der Manier eines großen Meisters ihre Aufgabe sehen, nennen wir Manieristen.

Stilvoll ist eine Composition, wenn das Wichtige, allgemein Giltige hervorgehoben, von den Zufälligkeiten, die etwa das Modell bietet, abgesehen ist; sie wird schlicht, klar und einfach erscheinen,

Fig. 246.



Gewandstudie von Albrecht Dürer.
(Sammlung des Louvre.)
(Nach Gazette des Beaux-Arts.)

während die ungebürliche Beachtung aller jener Zufälligkeiten die Composition unruhig, stillos wirken lassen.

Bei Schilderung eines Gemäldes sprechen wir von drei Gründen (trois plans), dem Vorder-, Mittel- und Hintergrunde. Der Vordergrund (premier plan) hört da auf, wo die Sichtbarkeit der kleinen

Details ein Ende hat, der Mittelgrund, wo die Wirkungen der Luftperspective sich geltend machen.

Über die Technik der Malerei werde ich in den folgenden Abschnitten handeln.

C. Die Historienmalerei.

Das war noch eine schöne Zeit, als der Maler sich allein bemühte, mit seiner Kunst seinem Gotte zu dienen. Der Verherrlichung Gottes und seiner Heiligen ist all seine Arbeit gewidmet, und was er schafft, das wird nicht mit kritischem Blicke betrachtet, sondern mit Ehrfurcht angeschaut; die Verehrung, die die Menge für die dargestellten Personen hat, überträgt sich auch auf die Darstellung derselben. So unbeholfen diese anfangs auch ist, sie genügt, denn das, was der Künstler zu sagen hat, das ist ja allen wohlbekannt, lebt in ihren Herzen, ist ihnen heilig und theuer. Vieles braucht der Maler nur anzudeuten: die Beschauer wissen sich wohl, was noch fehlt, zu ergänzen, empfangen also nicht fertige Kunstwerke, sondern haben dieselben selbst mit eigener Phantasie sich weiter auszuführen. Immer lebensvoller gestalten sich indessen die Gemälde; die einfarbigen, goldigen Hintergründe werden durch Landschaftsbilder ersetzt, und diese Landschaften sucht der Maler so zu gestalten, dass sie mit der dargestellten Haupthandlung in Harmonie stehen, dieselbe wirkungsvoll ergänzen. Während noch Masaccio sich begnügt, mit wenigen Strichen anzudeuten, in welcher Landschaft er die Taufe der Bekehrten durch Petrus, die Geschichte vom Zinsstater vor sich gehen lässt, hat Jan van Eyck schon in der Anbetung des Lammes seine in Portugal gemachten Studien verwendet und eine Scenerie, mit Palmen und Bäumen des Südens staffiert, geschaffen; Tizian hat mit Meisterschaft die romantische Physiognomie seines Heimatlandes mit den schroffen Dolomitklippen geschildert. Frühzeitig wird dann dem Maler die Verpflichtung auferlegt, auch Porträts auf seinen Gemälden anzubringen. Auf den Epitaphiumsgemälden sehen wir rechts von dem dargestellten Heiligen den Familienvater sammt seiner männlichen Nachkommenschaft, Söhnen, Schwiegersöhnen und Enkeln knieend, während links die Hausfrau mit ihren Töchtern, Schwiegertöchtern etc., ebenfalls auf den Knieen liegend, den Heiligen ihre Verehrung darbringt. Aber auch auf Altargemälden kommen solche Bildnisse vor: es sind die Porträts der Leute, die den Altar gestiftet, damit für sie und die Ihrigen an ihm gebetet und die Messe gelesen werde. Dann gegen Ende des 15. Jahrhunderts werden auch in den Nebenfiguren auf Historienbildern gern bekannte Persön-

Tafel VII



Geburt der h. Jungfrau.
(Andrea del Sarto)

lichkeiten, die dem Stifter oder dem Maler nahe standen, porträtiert, wie dies zu Florenz z. B. Filippino Lippi bei seinen größeren Bildern in der Brancaccicapelle (S. M. del Carmine), Domenico Ghirlandajo bei der Darstellung des Todes vom heil. Franciscus in der Sassetticapelle (Santa Croce) gethan hat. Je weniger Schwierigkeiten es dem Künstler bereitet seine Figuren zu malen, desto minder nimmt er auch Rücksicht darauf, ob die Gestalten unerlässlich nothwendig sind; in der Freude am Schaffen, am Schönen lässt er da die Phantasie walten, und bald sehen wir Nebenepisoden erscheinen, die, mit eben der Liebe wie die Hauptsache durchgeführt, doch einen rein genrehaften Charakter an sich tragen. Der heil. Joseph, der auf Melchior Broederlams Flucht nach Ägypten (in Dijon), die Feldflasche ansetzt und nach Maria, besorgt, dass sie es sehe, zurückschielt, ist ein echter Vorfahr der Lieblinge von Teniers, Ostade oder Brouwer. Und ist nicht im Campo Santo zu Pisa die Weinlese des Benozzo Gozzoli ein reizendes Genrebild, das nur durch die Gegenwart des Erzvaters Noah zum historischen gestempelt wird? Gilt dasselbe nicht von der Darstellung der Geburt Marias, mag uns nun Ghirlandajo in S. Maria Novella und Andrea del Sarto in der Vorhalle von S. Annunziata zu Florenz (Tafel VII) die stilvoll eingerichtete Wochenstube einer reichen Florentinerin oder Dürer die einer Nürnberger Bürgersfrau vorführen? Dies genrehafte Element ist lange vorhanden, ehe die Genremalerei als solche sich eine Existenzberechtigung erworben hat. Die Erkenntnis, dass derartige Episoden den Blick von dem Wesentlichen ablenken, ließ die großen Meister auf ihre Darstellung verzichten; die Freude jedoch, die man an solchen Bildern des täglichen Lebens hatte, ermuthigte die Künstler, nun das, was bisher als Nebensache betrachtet worden war, zur Hauptsache zu machen, und so sehen wir schon um den Beginn des 16. Jahrhunderts Gemälde entstehen, die nicht mehr den Anspruch erheben eine Darstellung der heil. Geschichte zu geben, sondern die einzig ein Stück Menschenleben festzuhalten die Absicht haben. In den Niederlanden malt Quentin Massys seine Geldwechsler, seine Goldwäger, wie Jan van Eyck schon hundert Jahre früher versucht haben soll Bilder aus dem bürgerlichen Leben darzustellen; in Italien schafft Giorgione sein Concert und seine wunderbare Idylle.

Wenn aber auch Raffael dieses genrehafte Element in seinen Schöpfungen nach Möglichkeit ausschließt — den Papst Julius II. auf dem Wunder zu Bolsena und auf dem Gemälde des Heliodor hat er wohl nur, dem Wunsche des Bestellers nachgebend, gemalt — so haben doch besonders die Venezianer an dieser Art von Darstellung

noch lange ihre Freude gehabt. Jacopo Bassano, aber zumal Paolo Veronese haben dieser Vorliebe entsprochen; bei Paolo Veronese tritt der biblische Vorgang oft ganz in den Hintergrund, und wir sehen auf seinen Gastmählern wohl noch zur Noth den Heiland, aber er ist umgeben von reichgekleideten Venezianern, die mit ihren Frauen, ihren Dienern, Musikanten, Hunden dem Festmahl beiwohnen, und diese Figuren sind ihm die Hauptsache (vergl. Fig. 247). Bei der Findung des Moses sehen wir eine vornehme Patrizierin mit ihren Damen, Mohren, Zwergen an einem Fluss spazieren und ein Mädchen ihr das im Korbe liegende Kind darbieten. Es könnte die Scene ebensogut an der Brenta wie am Nil vor sich gehen; es ist ein schönes Genrebild, dem man, um es verkäuflich zu machen, einen wohlklingenden Namen beigelegt hat.

So ist die Historienmalerei die Kunst, in der alle die anderen später getrennten Arten der Malerei ursprünglich vereint waren; von ihr haben sie sich nach und nach losgelöst und sich dann selbständig weiter entwickelt, aber noch heute muss der Künstler, der auf den Namen eines Historienmalers Anspruch erhebt, sich eine durchaus vielseitige Ausbildung erwerben.

Durch die Reformation wird die Thätigkeit des Historienmalers bedeutend eingeschränkt. In den lutherischen Ländern stand man der kirchlichen Kunst zwar nicht gerade feindselig, aber doch recht kühl gegenüber, und so hat sich eine protestantische Kirchenmalerei eigentlich nie entwickeln können; in den Länder des Calvinismus ist man dagegen der Kunst geradezu feindlich gesinnt: nicht nur werden die Bethäuser nicht mit Kunstwerken geschmückt, sondern was in den alten Kirchen, die der neuen Confession gewidmet wurden, an Denkmälern der Kunst vorhanden war, das wird zerstört und beseitigt.

Auch die kirchliche Kunst der katholischen Völker hat durch die Reformation einen durchaus anderen Charakter erhalten. Früher, im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert war sie mild und liebenswürdig; wenn wir von den Darstellungen des jüngsten Gerichtes absehen, hat man das Grausige, Entsetzliche gern vermieden und selbst die Scenen der Passionsgeschichte, die Martyrien der Heiligen so gemalt, dass nicht die Marter, sondern das Überwinden des irdischen Schmerzes, die Zuversicht auf ein besseres Leben, sich dem Beschauer einprägte; maßvoll ist das Unerlässliche dargestellt, und die künstlerische Schönheit ist selbst bei Darstellungen grässlicher Vorgänge, wie des bethlehemitischen Kindermordes, nie geopfert; sie verklärt und veredelt selbst solche ergreifende Scenen. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts und in der Folgezeit haben die Künstler,

dem Zuge ihrer Epoche entsprechend, gerade das Widerwärtige mit Vorliebe betont, die Martyrien mit ekelhafter Roheit der Empfindung wiedergegeben: alles um eine mächtige Wirkung auf den Beschauer hervorzubringen, ihn zu erschüttern und grausen zu machen. Aus den schönen Heiligen der früheren Zeit sind fanatisierte Gestalten geworden, wildblickend, mit langen wehenden Bärten aus-

Fig. 247.



Paolo Veronese, Maria Magdalena salbt dem Heiland die Füsse.
(Im Louvre.)

gestattet; an Stelle der frommen liebenswürdigen Heiligen eines Fra Giovanni da Fiesole treten Verzückte, mit halbgebrochenen Augen zum Himmel emporschauend. In der Mehrzahl der Kirchenbilder des 17. und 18. Jahrhunderts ist ein solches lärmendes, aber doch falsches Pathos vorhanden; selten ist eine wahre Frömmigkeit in ihnen zum Ausdruck gelangt; meist bieten sie nur ein mehr oder weniger geschickt arrangiertes Spectakelstück dar. Als aber der Kunst-

geschmack wieder sich so weit geläutert, dass man die Werke der alten Meister aufs neue zu würdigen, ihre schlichte, herzliche Liebenswürdigkeit wieder zu fühlen vermochte, da glaubten viele Künstler, es sei der einzige Weg, der auch sie zur wahren, echten Kunst führe, wenn sie da wieder anknüpfen, wo durch die gewaltsame Gegenreformation der Faden der rechten Kunstentwickelung zerrissen worden war. Jedoch nicht Lionardo, nicht Raffael oder Fra Bartolomeo und wie sonst die Meister jener großen Zeit heißen, sind die Lehrer, die unsere modernen Maler sich erwählen, sondern Giotto, Fiesole, kurz die Vorgänger Raffaels, denn der hat nach der Ansicht z. B. John Ruskins schon durch Beachtung antiker Formen und Motive die Kunst auf Irrwege geführt. Während unsere deutschen Nazarener, wie Overbeck, Veit, Steinle, mit dem Studium der alten Italiener etwa noch das von Dürer, Schongauer etc. verbinden, glauben die englischen Präraffaeliten auf einem ähnlichen Wege ans Ziel zu gelangen. Den deutschen Malern ist dies, wie jetzt wohl klar zu übersehen, nicht geglückt, und den Engländern wird es voraussichtlich ebensowenig gelingen. Selbst der Versuch der Franzosen, die biblischen Gestalten neu zu beleben, indem man treu das Colorit des Orients festhielt, die Erzväter als arabische Emire u. s. w. darstellte, hat nur durch seine Neuheit einen Augenblick Erfolg gehabt, ebenso wie sich die Beschauer wohl verblüffen lassen, wenn ihnen z. B. die Geschichte des Moses oder die der Esther archäologisch treu vorgeführt werden, d. h. wenn die Architektur, die Costüme streng ägyptischen oder persischen — man begnügt sich gewöhnlich mit assyrischen — Denkmälern nachgebildet sind. Einstweilen ist die religiöse Kunst in keiner besonderen Blüte und man kann immer zufrieden sein, wenn man ein leidlich gutes Bild findet, das nicht durch forcierte Orginalität oder durch einen gesuchten Archaismus störend und unangenehm wirkt. Es gibt ja aber doch auch in Deutschland Leute in Menge, welche den wahrhaft groß gedachten Bibelbildern unseres alten Schnorr die geistreichen Flunkereien eines Doré vorziehen. Die katholische Kirche zwar hat nicht aufgehört, den Künstler zu beschäftigen, allein so viele Aufträge, wie sie ihm im Mittelalter zuwendete, kann sie ihm im 16. Jahrhundert schon nicht mehr verschaffen. Dem Bedürfnis der Kirche ist durch die fruchtbare Thätigkeit der früheren Zeit meist mehr als genügt. Dagegen beginnt jetzt der reiche Mann sein Privathaus, der Fürst sein Schloss auszuschmücken; sie sind es, mit deren Wünschen der Künstler jetzt zu rechnen hat. Profangeschichte zu malen, dazu wurde ihm wenig Gelegenheit geboten; in Florenz hat man, wie bekannt, beabsichtigt, im Sitzungssaale des Palazzo vecchio von

Lionardo und von Michelangelo zwei siegreiche Schlachten der Florentiner malen zu lassen, in der Stanza del Incendio, in dem

Fig. 248.



Rubens, Erziehung der Maria Medici.
(Nach Nattier.)

Constantinssaal haben Raffael und seine Schüler Gegenstände aus der Profangeschichte behandelt, allein solche Aufgaben werden dem Künstler selten gestellt, und als derartige Gemälde, welche die Aben-

teuer und Erlebnisse irgend eines lebenden Potentaten verherrlichen sollen, beliebt werden, da hat sich auch schon die leidige Mode ein-

Fig. 249.

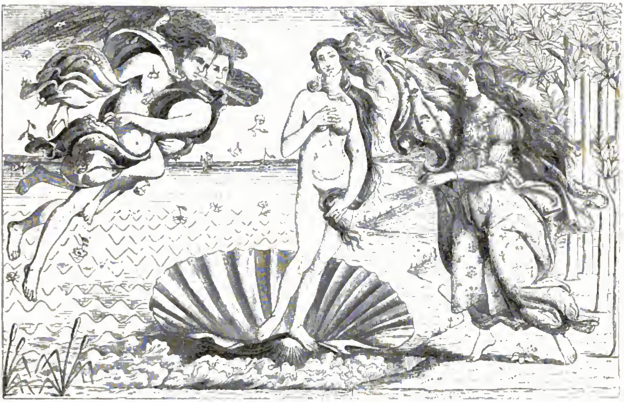


Rubens, Empfang der Maria Medici in Marseille.
(Nach Nattier.)

gestellt, dass solche Bilder durch eine Zuthat von Allegorie und Mythologie nach der Ansicht jener Zeit veredelt, nach der unserigen verdorben werden müssen.

Ein Meisterstück dieser Art von Historienmalerei bietet die Serie von Gemälden, in denen Rubens die Lebensgeschichte der Maria von Medici schildert; ich theile hier die Abbildung (Fig. 248), eines der interessantesten Bilder mit, darstellend, wie Maria von der Minerva im Lesen unterwiesen wird, wie Mercur vom Himmel herabschwebt, ihr Beredsamkeit und Klugheit zu verleihen, wie Apollo neben der Gruppe steht, zu zeigen, dass das Fürstenkind auch Musikunterricht erhalten habe, und die drei Grazien dürfen nicht

Fig. 250.



Sandro Botticelli, Geburt der Venus.
(Nach Woltmann.)

fehlen, da die kleine Maria auch zu einem graziösen Benehmen und Gebaren angehalten wurde. Die Ankunft in Marseille, den Empfang der Prinzessin und den Jubel der Tritonen und Nereiden führt Fig. 249 vor. — Apotheosen lebender Könige und Fürsten sind damals ganz an der Tagesordnung. Am erträglichsten erscheinen noch immer die Gemälde, die die Großthaten irgend eines Monarchen schildern.

Diese Art von Historienmalerei tritt aber ziemlich in den Hintergrund gegen die zahllosen Darstellungen aus dem Kreise der

griechischen und römischen Mythologie. Meines Wissens hat zuerst Sandro Botticelli einen solchen Stoff in einem größeren Gemälde, der Geburt der Venus in den Uffizien zu Florenz (Fig. 250), behandelt. Er stellt die Venus unbekleidet dar, während sie auf den Bildern des früheren Mittelalters als Vrouwe Minne immer in Frauenkleidern

Fig. 251.



Guido Reni, Kleopatra.
(Gest. von Robert Strange.)

erscheint. Dann hat Luca Signorelli das schöne, jetzt in Berlin befindliche Gemälde, Pan unter den Hirten, ausgeführt, in dem auch ein schönes unbekleidetes Weib eine Hauptrolle spielt. Zu Raffaels Zeit ist die Darstellung von mythologischen Sujets schon ganz gewöhnlich; nicht allein für den Sieneser Banquier Agostino Chigi malt er das Leben der Psyche und den Triumph der Galathea,

sondern auch der Cardinal Dovizio da Bibiena lässt sich mit Bildern aus dem Venusmythus sein Badecabinet im Vatican ausschmücken. Correggio malt seine Jo, seine Leda, seine Danae. Und ganz fruchtbar ist in dieser Art von Composition Tizian, der selbst unter dem Vorwande, Venusbilder zu malen, schöne Frauen, so wie sie der Herr geschaffen, für ihre Freunde porträtiert. Der größte Bewunderer dieser Art von Bildern war bekanntlich König Philipp II. von Spanien, der trotz seiner Frömmigkeit und Bigotterie die Schönheit eines Weibes wohl zu würdigen verstand.

Neben diesen Künstlern, welche nur der Bewunderung für die Schönheit des menschlichen Körpers Ausdruck verleihen, und die selbst ihre unbekleideten Gestalten so edel und so vornehm darzustellen vermochten, dass alle etwaigen Bedenken der Moral solchen Schöpfungen gegenüber jeder Berechtigung entbehren, fehlt es allerdings nicht an Meistern, die mit minder reinem Sinne dieser Aufgabe sich unterzogen haben. Ich erinnere nur an Giulio Romano. Indessen steht er doch ziemlich vereinzelt da. Die späteren Meister haben allerdings mit mehr Feuer diese Darstellungen behandelt — es ist interessant, Raffaels Triumph der Galathea in der Villa Farnesina mit dem Gemälde gleichen Inhalts des Agostino Caracci im Palazzo Farnese zu vergleichen — aber trotzdem doch nur in seltensten Fällen sich in die Regionen des Lüsternen verirrt. Sie lieben weniger mehr die hohen Götter des Olymps darzustellen, sondern schildern lieber das Treiben der Diana und deren Nymphen. Bald sehen wir dieselben sich fröhlich des Bades erfreuen, bald wird der Nymphe Calisto Abenteuer da entdeckt oder Aktäon für seine Neugierde bestraft. Oder man begnügt sich einer einzigen Schönheit Reize zu malen, da gibt der Mythus der Danae den gewünschten Vorwand; einen schönen Busen darzustellen erlaubt die Geschichte der Lucretia (vergl. Fig. 220) oder der Kleopatra (Fig. 251), und will man nicht zu den heidnischen Erzählungen seine Zuflucht nehmen, so kann man dasselbe erreichen, wenn man büßende Magdalenen zu malen vorgibt. Die Formenschönheit, die Tüchtigkeit der Malerei kann allein diese Bilder zu wahren Kunstwerken stempeln.

Über die Historienmalerei der Gegenwart habe ich schon früher (S. 338 ff.) gesprochen: ich möchte nur einen Punkt noch zur Sprache bringen. Unsere Maler geben sich die denkbar größte Mühe, durch eifrigste Studien eine historische Treue der Costüme etc. zu erreichen, die zu erstreben den älteren Meistern gar nicht in den Sinn kam. Es sei nur an die geradezu wissenschaftlich lehrreichen Gemälde von Alma Tadema erinnert. Aber kommt es denn wirklich so sehr

darauf an, dass alle diese Außerlichkeiten richtig sind, und ist ein solches Bild dazu da, dass der Beschauer sich über Costümfragen u. s. w. unterrichtet, oder ist es die Sache des Malers, das Dramatische der dargestellten Scene, deren ethische Bedeutung eindringlich und wirksam durch seine Kunst vorzuführen? Handelt es sich darum, Illustrationen zu einem Lehrbuch der Geschichte zu schaffen, dann mag eine solche exacte Treue der Details wohlberechtigt erscheinen; ist dies jedoch nicht der Fall, so sollte sich der Künstler hüten, zu weit zu gehen, und durch jenes wissenschaftliche Element das künstlerische seiner Schöpfung nicht zu sehr zurückdrängen. Eine gewisse Genauigkeit der Außerlichkeiten wird ja nicht zu umgehen sein: es wird keinem vernünftigen Künstler mehr einfallen, den Abraham mit einer Pistole, auf Isaak zielend, darzustellen, aber ich glaube, es werden wenige Leute daran Anstoß nehmen, falls eine Schlacht bei Rossbach gut gemalt ist, dass die Soldaten beispielsweise mit Percussionsgewehren bewaffnet sind. Von solchen Detailfragen versteht ja das große Publicum wenig genug, und wenn der Maler nur das Wissen seiner Zeit nicht zu sehr beleidigt, dann braucht er sich auf solche archäologische Studien nicht einzulassen; seine Sache ist es nicht, die Wissbegier der Menge zu befriedigen. So sauer es sich aber die Maler oft werden lassen, diese Äußerlichkeiten zu studieren, so sehr vernachlässigen sie es, die wirkliche Physiognomie der Leute, die sie darstellen sollen, kennen zu lernen; sie staffieren moderne Modelle mit alten Costümen aus, und dieser Widerspruch wird jedem sogleich empfindlich werden, der die Richtigkeit oder Treue der Nebendinge zu beurtheilen versteht. Jedes Jahrhundert, ja jede kürzere Zeitepoche hat eine eigenthümliche Physiognomie; wer darauf geachtet hat, wird mir zugeben, dass ein burgundischer Soldat aus der Zeit Karls des Kühnen anders aussieht als ein deutscher Kriegsknecht zur Zeit Dürers, dass die Nürnberger Patricier des 16. Jahrhunderts, die Venezianerinnen, die Tizian oder Paolo Veronese malte, die Cavaliere und deren Damen, die Rubens oder van Dyck porträtierten, untereinander eine gewisse Familienähnlichkeit haben. Ganz abgesehen natürlich von der Tracht, der Frisur etc. sieht ein französischer Edelmann des 17. Jahrhunderts anders aus als einer aus dem 18.; kurz, man könnte zur Noth eine historische Physiognomik zusammenstellen. Diese Verschiedenheit der Gesichtszüge müsste doch dem Maler zunächst auffallen, und sie müsste er beachten, wollte er jene peinliche Treue der Darstellung erreichen, die zu erlangen er sich so sehr bemüht.

D. Porträtmalerei.

Porträtbilder sind schon in ziemlich früher Zeit nachzuweisen. In S. Vitale zu Ravenna sehen wir ein Mosaik, das den Kaiser Justinian mit seinem Hofstaat darstellt (Fig. 252); ihm entspricht das Porträt der Kaiserin Theodora und ihres Hofes. Wir kennen das Bildnis

Fig. 252.



Kaiser Justinian, Mosaik in S. Vitale zu Ravenna.
(Nach Oncken.)

Karls des Kahlen, das in Miniaturhandschriften, die für ihn gefertigt wurden, vorkommt, und so sind uns noch verschiedene Bilder hervorragender mittelalterlicher Persönlichkeiten überliefert. Allein bei allen diesen Gemälden hat sich der Künstler begnügt, eine gewisse allgemeine Ähnlichkeit anzustreben; eine feinere Charakteristik des Bildnisses dürfte kaum vor dem 15. Jahrhundert nachzuweisen sein,

denn sowohl die Porträts, die Giotto und seine Nachfolger malten, als auch die Werke der Prager Schule, die Kaiser Karl IV., seine Gemahlinnen und seine Söhne uns vorführen, sind ziemlich geistlos, steif und unbeholfen. Um so staunenswerter ist der gewaltige Fortschritt, der in den Werken des **Jan van Eyck** wahrzunehmen ist; der Meister steht sogleich vollendet dar, sei es, dass man das Porträt des Mannes mit der Nelke (in Berlin), oder das des Kaufmannes Johannes Arnolfini (Nat. Gallery, London) oder andere seiner Bildnisse

Fig. 253.



Michael Wolgemut.
Porträt in der Gallerie zu Cassel. (Nach Bode.)

ins Auge fasst. Unter seinen Nachfolgern ist Pieter Christus, Hans Memling hervorzuheben. Auch in **Deutschland** treten im 15. Jahrhundert tüchtige Porträtmaler auf; es sei nur an Michael Wolgemut zu Nürnberg (Fig. 253) erinnert, dessen großer Schüler Albrecht Dürer auch auf diesem Felde Vorzügliches leistete (Bildnis des Hieronymus Holzschuher im Museum zu Berlin, vergl. Fig. 254). Aber auch sonst weniger berühmte Meister, wie der Ulmer Martin Schaffner, haben als Porträtmaler ganz Herrvorragendes geschaffen (Porträt

des Eitel von Besserer im Münster zu Ulm). An Hans Holbeins d. J. Arbeiten braucht ja nur erinnert zu werden, und auch er hat noch zahlreiche tüchtige Nachfolger, wie Hans Amberger. Der Schwächste unter den berühmteren deutschen Porträtmalern ist sicher Lucas Kranach d. Ä. Aber selbst als in Deutschland die Kunst am meisten darniederlag, als die Historienmaler im 16., 17., 18. Jahrhundert Werke schufen, mit denen sich eingehend zu beschäftigen wahrlich Überwindung kostet, fehlen gute Porträts nicht. Die Arbeiten von Joachim von Sandrart sind immerhin noch recht tüchtige Leistungen, und im 18. Jahrhundert wird man auch den Bildnissen, die Kupetzki oder

Fig. 254.



Elspet Niclas Tucherin.
Gemalt von Albrecht Dürer 1499, Gallerie zu Cassel. (Nach Bode.)

Graff schufen, gern die Theilnahme schenken, die man den Werken von Raffael Mengs, von Tischbein, Oeser, Angelika Kauffmann nur ungern zuwendet.

In Italien hat die Porträtmalerei nur eine untergeordnete Bedeutung; immer haben die großen Künstler die Historienmalerei mit Vorliebe gepflegt und nur nebenher sich mit Porträts beschäftigt. Und doch haben sie auch auf diesem Gebiete das Größte geleistet; denken wir nur an die Bildnisse, die von Lionardos, von Raffaels Hand, von Tizian, Paolo Veronese, Tintoretto, von Angiolo Bronzino, von Guido Reni herrühren.

In den katholischen Niederlanden ist, seitdem die Nachahmung der Italiener die Parole der Künstler bildete, die Porträtmalerei der einzige Kunstzweig, in dem die Maler noch etwas Tüchtiges leisteten. So langweilig die Historienbilder des Frans Floris sein mögen: die von ihm gemalten Bildnisse entbehren des Kunstwertes durchaus nicht. Das Höchste leisteten unter den flämischen Niederländern, wie bekannt, Rubens und van Dyck. Sie sind die Maler

Fig. 255.



Frans Hals, Hille Bobbe. (Gallerie in Berlin.)
(Radiert von W. Unger.)

der vornehmen Welt; wie Holbein die interessantesten Persönlichkeiten vom Hofe Heinrichs VIII. porträtiert hat, so malt van Dyck den unglücklichen König Karl I., seine Familie, seine Cavaliere und deren Angehörigen, einer jeden Gestalt das Gepräge der Vornehmheit in Haltung und Geberde verleihend. Die leichte Gesellschaft am Hofe Karls II. stellt Sir Peter Lely (P. van der Faes), später Gottfried Kneller dar.

Gegenüber diesen Bildnissen einer eleganten, leichtlebigen und leichtfertigen Hofgesellschaft stehen die Werke der Holländer augenscheinlich zurück, nicht in der Trefflichkeit der Malerei, wohl aber durch die mindere äußere Schönheit der Porträtierten. Diese Zunftältesten, Schützenmeister, Spitalvorstände, die in den Regenten- und Doelenstucken sich malen ließen, diese Pastoren, Professoren, Rechtsgelehrten und deren Frauen sind alle sichtlich ernste, strenge Persönlichkeiten, aber ohne besonders bestechende Außenseite. Nur

Fig. 256.



Thomas de Keyzer, die Amsterdamer Bürgermeister.
(Museum im Haag.)

die hohe Kunst der holländischen Maler hat auch deren Bildnisse zu wahren Kunstwerken zu stempeln vermocht; die Bilder von Frans Hals (Fig. 255), von Rembrandt, von Thomas de Keyzer (Fig. 256) und Bartholomäus van der Helst (Fig. 257) können dafür den Beweis liefern.

Die Spanier haben in Velasquez einen Porträtmaler ersten Ranges.

Die Franzosen zeichnen sich schon früh auch auf diesem Gebiete aus. Die von François Clouet im 16. Jahrhundert gemalten

Bildnisse verrathen trotz der Schlichtheit der Auffassung den geübten und begabten Meister. Im folgenden Jahrhundert treten dann Philippe de Champagne, Charles Lebrun, Pierre Mignard auf; die Personen aus der Zeit des Alters von Ludwig XIV. aus der Periode der Régence malt vortrefflich Hyacinte Rigaud, die Gesellschaft Ludwigs XV. und der Marquise de Pompadour der Meister der Pastelltechnik, Maurice Quentin de la Tour.

Fig. 257.



Bartholomäus van der Helst, die Preisrichter.
(Louvre.)

Die Engländer haben im vorigen Jahrhundert Thomas Gainsborough und Sir Joshua Reynolds, in dem unseren den einst gefeierten Sir Thomas Lawrence.

Grade dieser Kunstzweig, der Anschluss an die Natur fordert, und der vom Idealismus am meisten entfernt liegt, ist trotz alles sonstigen Kunstverfalles immer der frischeste und erfreulichste geblieben. Freilich in einer Hinsicht muss ja auch der Porträtmaler immer ein Idealist sein: er darf nicht bloß die Gesichtszüge des Modells nachmalen, wie sich dieselben ihm grade zeigen, er soll vielmehr diese Züge in dem denkbar günstigsten Augenblick

festhalten, den Charakter des Dargestellten in dessen Bilde zur Anschauung bringen, alles Hässliche, so lange es nicht die Ähnlichkeit bedingt, aus dem Gesichte entfernen. Nicht in der bewunderungswürdigen Genauigkeit der Wiedergabe von Details hat der Maler, wie der einst so hoch gefeierte Balthasar Denner dies that, das Ziel seines Strebens zu suchen — das erreicht am Ende die Photographie denn doch noch besser — sondern in der Schilderung der Persönlichkeit, des sichtbaren Charakters. Die wirklich bedeutenden

Fig. 258.



Ingres, M. Bertin l'ainé.
(Nach Blanc.)

Künstler haben es verstanden, aus einem Bildnis ein wahres Kunstwerk zu schaffen, das heißt: sie wissen ein jedes Porträt so lebendig und frisch, so außerordentlich schön wiederzugeben, dass ein solches Gemälde immer Interesse erregt, gleichviel, ob man die dargestellte Persönlichkeit kennt oder nicht (Fig. 255). Dies scheint mir ein maßgebendes Kriterium für die künstlerische Vollendung eines Porträts, dass dasselbe selbst dann noch seinen Wert behält, wenn es die Züge einer uns ganz unbekannten Person wiedergibt.

Als Muster eines solchen interessanten Porträts führe ich hier (Fig. 258) das Bildnis des M. Bertin an, ein ausgezeichnetes Werk von Jean Auguste Dominique Ingres (1781—1867). Dies Kunstwerk wird seine Bedeutung behalten, wenn man vielleicht längst nicht mehr weiß, dass Herr Bertin einmal Besitzer des Journal des Débats gewesen ist.

E. Die Genremalerei.

Wenn die Historienmalerei sich heut einer weniger begünstigten Stellung erfreut, als dies früher der Fall war, so hat dafür die Genremalerei sich eine um so größere Bedeutung erworben. Sie ist es ja, die sich zur Ausschmückung der Zimmer eines wohlhabenden Privatmannes am allerersten eignet. In den großen Sälen eines Schlosses, da mögen die Historiengemälde am Platze sein; was da schön wirkt, würde im engen Raume des Familienzimmers durchaus störend und unpassend erscheinen. Den Unterschied des Genrebildes vom Historiengemälde möchte man in der Art formulieren, dass der Historienmaler ein bestimmtes Ereignis, das mit bestimmt festzustellenden Persönlichkeiten zu einer gewissen Zeit sich zugetragen hat, darstellt, während der Genremaler an all diese Voraussetzungen nicht gebunden ist. Der Historienmaler malt die Verbrennung des Huss, der Genremaler eine beliebige Hinrichtung von Ketzern, der eine eine Schlacht, die am so und so vielsten Tage des und des Jahres geschlagen wurde, der andere ein Schlachtbild aus einer gewissen Zeit, ohne die Prätension zu erheben, ein bestimmtes historisches Ereignis zu schildern. Der Porträtmaler stellt eine Persönlichkeit, vielleicht auch noch von dessen Angehörigen umgeben vor, der Genremaler malt eine Bürger-, eine Bauernfamilie und es kommt nicht darauf an zu wissen, wer die Leute sind, ob sie überhaupt je gelebt haben oder nur der Phantasie des Künstlers ihr Dasein verdanken. So ist Rembrandts Anatomie ein Porträtbild; wir wissen, dass der Demonstrierende der Dr. Tulp ist, und vielleicht können wir auch die Namen der übrigen Gestalten ermitteln; wenn Jakob Jordaens uns das Bohnenfest malt (Fig. 259), so fragen wir gar nicht, wer die Dargestellten sind: wir haben es eben mit einem Genrebilde zu thun.

Genreartige Darstellungen sind schon ziemlich früh, schon im 13. Jahrhundert nachzuweisen; die Bilder, mit denen Kalender geschmückt wurden, stellen in der Regel die Beschäftigungen des Bauern in den verschiedenen Monaten dar. Die Elfenbeinschnitzereien der Minnetruhen, Spiegelkapseln schildern uns das Liebesleben im 14. Jahrhundert. Schon Jan van Eyck soll Genrebilder gemalt haben, aber häufiger werden diese Kunstwerke erst im 15. Jahr-

hundert, als die Erfindung des Kupferstiches dem Künstler Gelegenheit bot, seine Zeichnungen zu vervielfältigen und zum Kauf auszubieten. Die älteren Stiche des 15. Jahrhunderts sind oft anstößig; solche Bildchen mussten doch damals Abnehmer finden, sonst hätte nicht der Meister E. S., der Meister mit den Bandrollen und so mancher andere sich in derartigen Darstellungen versucht. Im übrigen herrschen Schilderungen aus dem Leben des wohlhäbigen Bürger-

Fig. 259.



Jakob Jordaens, das Bohnenfest, gest. von J. Krüger.
(Louvre.)

standes vor. Das Bauerntreiben ist im 15. Jahrhundert ziemlich selten vorgeführt worden, und doch war ja die damalige bürgerliche Gesellschaft ebensogern bereit, über den täppischen Bauer zu lachen, wie die adeligen Kreise im 13. Jahrhundert. Hatten diese sich an den Schilderungen des Nithart von Reuental erfreut, so behagten jener die drastischen und saftigen Bilder, die ihr in den Fastnachtsspielen, in Heinrich von Wittenweilers Ring und anderen

Dichtungen geboten wurden. Martin Schongauer hat den Bauern noch ohne jeden humoristischen Zug dargestellt; der findet sich aber schon bei Dürers tanzendem Bauernpaare, und ist von Hans Sebald Beham noch mehr ausgebildet worden. An diese Vorläufer knüpfen nun die niederländischen Bauernmaler, die Brueghels und ihre Nachfolger an.

Fig. 260.



Murillo, Junger Bettler.
(Louvre.)

Dem holländischen Künstler zumal ist der Bauer durchaus nicht ein Gegenstand des Spottes: er weiß sehr wohl, was dieser kurzbeinige, dickköpfige Leuteschlag geleistet, als es galt, Freiheit und Religion zu vertheidigen; ihm ist er ein geachteter Mitbürger, dessen unbeholfenes Treiben er höchstens mit einem freundlichen, verständnisvollen Lächeln betrachtet. Wie diese Auffassung von Seiten der Niederländer tief begründet ist, so kann auch die Ablehnung solcher

Bauernbilder durch Ludwig XIV. nicht befremden. Sprach doch schon Gérard de Lairesse in seinem Groot Schilderboek (1707) geringschätzig von den „Bedelaers, Bordeelen, Kroegen, Tabakrookers, Speelmanns, besmeurde Kinders in de Kakstoel en wat wilder en erger is", welche die Genremaler zum Gegenstande ihrer Darstellung gewählt haben. Die Ansichten über den Wert solcher Kunstwerke hatten sich eben geändert; auch in den Niederlanden waren aristokratische Neigungen mit der Zeit wach geworden.

Mit richtigem Takte wählten die Niederländer für ihre Genrebilder ein kleines Format; die wenigen Meister des 16. Jahrhunderts, wie Giorgione, Michelangelo da Caravaggio, haben ihren Figuren

Fig. 261.



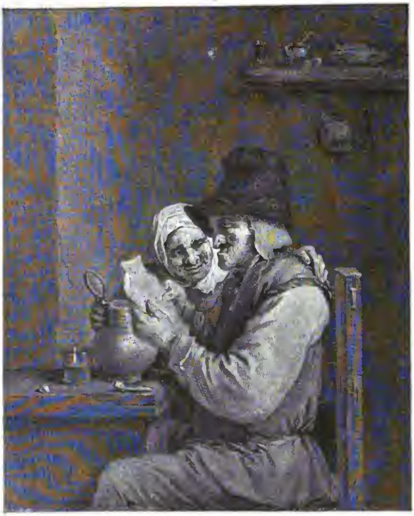
Adriaen van Ostade.
Sammlung Perreire zu Paris. (Gazette des Beaux-Arts.)

oft Lebensgröße gegeben, auch Murillo (Fig. 260) und Velasquez, wie Jakob Jordaens meist in einem größeren Maßstabe ihre Bilder entworfen. Dem an und für sich geringfügigen Sujet entsprach und entspricht jedenfalls die kleine Dimension der Bildfläche viel eher. Ein lebensgroßer Bettler, wie ihn Bastien Lepage darstellt, wirkt leicht widerwärtig.

Schön sind ja die flämischen, die holländischen Bauern in der That nicht, die David Teniers, die Adriaen Brouwer, Adriaen van Ostade u. a. malen; es ist ein plumper ungeschickter Menschenschlag, aber doch ist es den Künstlern gelungen, auch diesen Bildern einen eigenthümlichen Reiz zu verleihen, indem sie einmal mit höchster Meisterschaft die Gemälde ausführten, dann aber ein wenig gut-

müthigen Humor ihren Darstellungen beimischten. Da steht unter der Linde der Fiedler auf der Tonne, und um ihn stampfen in heller Freude die untersetzten Bauerngestalten; andere sprechen dem Biere zu oder ergehen sich in handgreiflichen Zärtlichkeiten. Oder der Bauer stopft am Feierabend sein kurzes Pfeifchen und schwelgt

Fig. 262.



David Teniers, das gute Einverständnis.
(Gest. v. J. Beanvarlet.)

schon im Vorgenusse der wohlverdienten Freude (Fig. 261); die Frau bringt den schäumenden Bierkrug (Fig. 262). Ein anderesmal steht der Bauer am Feiertag auf die Thür seines Häuschens gelehnt und betrachtet schmunzelnd das fette Schwein, das ihm noch manchen Genuss in Aussicht stellt; dann kommt das Schweinschlachten, die laute Lustbarkeit, es wird getrunken und zum Schlusse noch tüchtig

gerauft (Fig. 263). Mit wie wenig ist doch solch ein Mensch zufriedengestellt, wie wenig genügt, ihn zu erfreuen, zu belustigen! Das scheinen alle diese Gemälde mir auszusprechen. Es sieht der Maler nicht etwa hochmüthig auf den Bauern herab, er macht keine Caricatur aus ihm, sondern sucht ihn liebevoll in seiner Art zu begreifen und den reichen Leuten, die diese Bilder für schweres Geld kaufen,

Fig. 263.



Adriaen van Ostade, das Messergefecht.
(Gest. v. J. Suyderhoef.)

zuzurufen: auch diese armen Teufel, die keine Gemäldesammlungen haben, sind glücklich, vielleicht zufriedener als der vornehme Mijnheer.

Dieser leise Humor macht die Bilder genießbar, die an und für sich gerade durch Erfindung wie durch Formenschönheit keineswegs ausgezeichnet sind; wo er fehlt, wo, wie dies auf unseren Ausstellungen uns oft begegnet, nur ein hässliches Sujet, also z. B. ein butterndes

oder waschendes Bauernweib dargestellt wird, kann man nur den Fleiß des Künstlers bedauern, der einem so undankbaren Gegenstande gewidmet worden ist. Weniger geistvoll erfunden sind die Köchinnen (Fig. 264), Zahnärzte, Quacksalber (Fig. 265) etc., die beispielsweise Gerhard Douw mit solcher Meisterschaft zu malen pflegt. Die unglaublich feine malerische Durchbildung muss für die dürftige Erfindung entschädigen, und dasselbe gilt von den Gemälden eines Mieris, eines

Fig. 264.



Jan van der Meer van Delft, die Magd. (Gallerie Six in Amsterdam.)
(Radiert von J. W. Kaiser.)

Netscher, die die Damen in weißen Atlaskleidern (Fig. 266) immer wieder und wieder darstellen: einmal sind dieselben gesund, einmal krank; dann spielen sie die Laute oder necken sich mit einem Papagei; kurz, die Ausführung ist es allein, auf die es ankommt; die Composition spielt eine ganz untergeordnete Rolle.

Viel geistreicher sind die Gemälde des Jan Steen (1626 bis 1679), des Gabriel Metzu (1630—1669, Fig. 267), oder des Gerhard

Terborch (1608—1681, Fig. 268) erfunden. Die Künstler geben uns die Darstellung einer Episode aus einer interessanten Novelle, die auszuspinnen dem Beschauer überlassen wird. Und diese Art der Genremalerei, die ja in unserer Zeit von Defregger, Vautier und anderen Meistern mit solchem Erfolge gepflegt wird, verdient auch

Fig. 265.



Gérard Douw, die Wassersüchtige.
(Louvre.)

ganz besonders hervorgehoben zu werden. Hier ist der Maler nicht mehr der geistlose Copist der Natur, der mit mehr oder minder Geschicklichkeit sein Modell reproduciert, sondern er hat zu erfinden, zu ersinnen: er ist mit einem Worte ein wahrer Künstler. Sehen wir aber, wie leicht es sich durchschnittlich unsere Genremaler machen,

wie Darstellungen: Mutter mit Kind, Vater mit Kind, Großmutter mit Enkel, Großvater mit Enkel und so weiter mit geringen Variationen immer und immer wiederkehren, wie die Künstler um ihren Stoff sich gar nicht viel Kopfzerbrechens machen, sondern frischweg, was sie in ihren Skizzenbüchern finden, zu Gemälden zustutzen, so

Fig. 266.



Frans Mieris, die Liebeserklärung.
(Gallerie in Dresden.)

kann man sich nicht wundern, dass ihre Leistungen nicht den gewünschten Beifall finden, zumal die Malerei ja auch nicht mit jener staunenswerten Sauberkeit und Accuratesse ausgeführt ist, die ein solches niederländisches Bild trotz der Dürftigkeit der Erfindung zu einer Perle der Kunst stempelt. Als das 17. Jahrhundert zu Ende gieng, war auch die Blütezeit der niederländischen Genremalerei

vorüber; einzelne Nachzügler, wie Willem van Mieris, überlebten wohl noch den Beginn des neuen Jahrhunderts: die Mehrzahl der großen Meister aber war schon gestorben.

Die französischen Genremaler schlugen einen anderen Ton an. Antoine Watteau (1684—1721) malte mit Vorliebe die Fêtes galantes.

Fig. 267.



Gabriel Metzu, ein Officier bietet einer Dame Erfrischungen an.
(Gest. von Audouin.)

Schön gekleidete Herren und Damen belustigen sich im Freien mit Ballspiel, Tanzen (Fig. 269), Bogenschießen oder zierliche Schäfer und niedliche, mit Bändern und Schleifen geputzte Schäferinnen führen die in jener Zeit so beliebten Komödien auf. Er hat meines Wissens zuerst die seit Montemayor, Tasso und Guarini unter der

überbildeten Gesellschaft der Höfe so hoch geschätzten Schäfer-Idyllen, die in ihrer fingierten Unschuld einen so bedeutenden Contrast gegen die wirklich vorhandenen Sitten bildeten, zum Gegenstande der bildenden Kunst gemacht. Aber munter und fröhlich wie Ostades Bauern sehen Watteaus Gestalten nicht aus; sie haben selbst bei dem Spielen und Kokettieren einen traurigen Zug in den Ge-

Fig. 268.



Gerbard Terborch, der Besuch eines Cavaliers.
(Früher in der Sammlung des Herzogs von Morny.)
(Gazette des Beaux-Arts.)

sichtern. Nicolaus Lancret († 1743, Fig. 270, 271) und Pater († 1736) ahmen ihn nach, stellen aber auch Scenen aus dem bürgerlichen Leben, zuweilen mit einer Beimischung von Sentimentalität, dar. Während sie mehr die schlicht bürgerliche Moral vertreten, hat François Boucher (1704—1768) den Bedürfnissen der höheren Gesellschaftsclasse Rechnung getragen und in seinen Schäferbildern der frivolen Gesinnung derselben Ausdruck verliehen, graziös das Bedenklichste andeutend,

aber die Klippe der gemeinen, anstößigen Unsittlichkeit mit Geschick vermeidend (Fig. 272). Lasciver sind die Bilder von P. A. Baudouin, dessen Arbeiten wie die Bouchers auch durch den Kupferstich ver-



Fig. 269.

Antoine Watteau, Hirtentanz. (Im Besitz des deutschen Kaisers.) (Radiert von Eilers.)

vielfältigt worden sind und in gewissen Kreisen vielen Anklang gefunden haben. Eine Reaction gegen diese Vorliebe für schlüpfrige Sujets bilden die Werke des ehedem so gering geschätzten, jetzt vielleicht über Gebür gesuchten Jean Baptiste Greuze (1727—1805).

Die deutschen Genremaler des 16. bis 18. Jahrhunderts haben keine hervorragenden Leistungen aufzuweisen. Handwerksmäßig wurden die holländischen Bauernbilder copiert und nachgeahmt; allein es fehlt diesen Werken die Schönheit der holländischen Malerei, die allein solche Gemälde anziehend erscheinen lassen kann. Nur einer hat erfolgreich den holländischen Genrebildern nachgeeifert, Christ. Wilh. Ernst Dietrich (1712—1779). Ebenso hat man sich bemüht, auch ohne Erfolg, französische Vorbilder im vorigen Jahrhundert zu copieren. Der größte Genremaler, den Deutschland aufzuweisen

Fig. 270.



Nicolas Lancret, Bogenschießen.
(Nach Viardot.)

hat, ist der durch und durch originelle, von keinerlei Nachahmung beeinflusste Daniel Nicolaus Chodowiecki (geb. zu Danzig 1726, † zu Berlin 1801 — Fig. 273).

William Hogarth (1698—1764) ist in seinen Schöpfungen bei weitem bedeutender als Sittenschilderer wie als Maler, den übrigen hervorragenden Genremalern als Künstler keineswegs gleichzustellen (Fig. 274).

Eine Bereicherung ihres Stoffgebietes erhielt die Genremalerei im 19. Jahrhundert. Durch die erleichterten Verkehrsmittel wurden Reisen nach dem Orient, die in früheren Jahrhunderten nur mit

Aufwand bedeutender Geldmittel unternommen werden konnten, auch dem minder bemittelten Künstler ermöglicht; er fand da ein fremdartiges, aber umsomehr anziehendes Volksleben, dessen Farbenpracht mit dem bescheidenen Colorit des europäischen civilisierten Treibens ganz reizend contrastierte. Wer nicht in Algier, Agypten, in Kleinasien, Griechenland und Constantinopel seine Studien machen konnte, fand ähnliche schöne Modelle und farbenreiche Costüme in Italien.

Fig. 271.



Nicolaus Lancret, die Kindheit. (Gest. von N. Larmessin.)

Seit Jahrhunderten hatten die Maler diese malerischen Gestalten gesehen, und seit Salvator Rosa war es keinem eingefallen, die Räuber zu malen, seit Nikolaus Berghem keinem in den Sinn gekommen, dass ein italienischer Hirt oder ein Bauernmädchen ein dankbares Sujet für einen Künstler bieten könne. Leopold Robert (1794—1835) scheint der erste gewesen zu sein, der dies erkannte; nach seinem Vorgange malten dann lange Zeit die Genremaler, die zu

ihrer Ausbildung Italien besuchten, nichts als Pifferari, Mädchen von Albano, Ariccia, Nettuno u. s. w. Diese Vorliebe für Darstellung italienischer Genrescenen scheint jetzt auch bereits vorübergegangen zu sein, ebenso wie die ethnographische Genremalerei (Wereschtschagin), bei der das künstlerische und das wissenschaftliche Interesse in gleicher Weise betheiligt war, nicht mehr die Beachtung erhält, die ihr

Fig. 272.



François Boucher, der Fluss Scamander. (Gest. von N. de Larmessin.)

früher gezollt wurde. Die Künstler der Gegenwart haben wieder mit Glück die Tradition aufgenommen, die schon erwähnt wurde, und die in Gerhard Terborch einen der ersten und bedeutendsten Repräsentanten gefunden hat: sie erzählen, geben ein künstlerisch durchgeistigtes Bild des modernen, uns umgebenden Lebens, und es kann nicht zweifelhaft sein, dass das Publicum mehr Gefallen findet an einem mit Humor und Frische gemalten Bilde von Defregger oder von

Grützner oder Vautier, als wenn ihm italienische Banditen, griechische Palikaren, norwegische Bauern oder sonst etwas Fremdartiges geboten werden.

Fig. 273.



Occupations des Dames
Les visites

Dass es auch nicht gerade erforderlich ist, allein dem Leben der Bauern, der Jäger, der Mönche etc. die Stoffe zu entnehmen, dass auch das Treiben unserer Gesellschaft dankbare, künstlerisch wohl zu verwertende Sujets bietet und dass selbst die modernen nicht gerade geschmackvollen Costüme für den wahren Künstler kein unübersteigbares Hindernis bilden, haben die schönen Arbeiten von Christian Ludwig Bokelmann in München, von Ferdinand Brütt in Düsseldorf bewiesen.

Einzelne Künstler haben sich seit dem 17. Jahrhundert darauf



Lecture



Le jeu

Radirungen von Daniel Chodowiecki.

beschränkt, ihre Vorwürfe einzig dem Leben und Treiben der Soldaten zu entlehnen. Ursprünglich haben diese Bilder wohl den

Zweck, bestimmte kriegerische Operationen darzustellen; so hat z. B. Albrecht Altdorfer (1488—1538) eine Schlacht Alexanders des Großen gegen Darius (Münchener Pinakothek), Georg Preu († circa 1536) die Schlacht von Zama (ebendaselbst) gemalt und die Krieger des Alterthums in Gestalt moderner Soldaten auftreten lassen. Jacques Callot (1592—1635) stellte dagegen die Belagerung von Breda (1626),

Fig. 274.



William Hogarth, die schlafende Gemeinde.

von La Rochelle (1629) und der Insel Ré mit historischer Treue dar. Nebenher aber hat es für den Künstler auch einen gewissen Reiz, einzelne Episoden eines Feldzuges, das bunte malerische Leben der Soldaten im Lager wie in der Schlacht, vorzuführen, ohne gerade auf die Wiedergabe eines wirklichen Vorganges Gewicht zu legen. So hat derselbe Callot in seinen petites et grandes Misères

de la Guerre (1632 und 1633) vortreffliche, für die Culturgeschichte seiner Zeit unschätzbare Blätter radiert. Unter den holländischen Malern ist es zumal Philipp Wouwerman (1619—1668), der in solchen Darstellungen excelliert (Fig. 275). Zu gleicher Zeit versuchten ähnliche Stoffe zu behandeln der Italiener Michelangelo Cerquozzi (delle Battaglie, 1602—1660) und der Franzose Jacques Courtois (le Bourgignon 1621—1676). Unter den späteren Schlachtenmalern sind hervorzuheben Frans van der Meulen (1634—1690, Fig. 276), Jan van

Fig. 275.



Philipp Wouwerman, Lagerscene.
(Nach Le Brun, Galerie des peintres flamands.)

Hugtenburg (1646—1733), Philipp Rugendas (1666—1742), Franz Casanova († 1807), der Bruder des bekannten Abenteurers Jakob Casanova. Unter Napoleon werden die Schlachtenmaler wieder häufiger, und wenn die Mehrzahl der von ihnen ausgeführten Gemälde auch die Prätension erheben, als Historienbilder betrachtet zu werden, so bieten sie doch, schon weil die vorgeführte Handlung nur mit Hilfe eines Kataloges oder einer Inschrift sicher erkannt werden kann, mehr Genredarstellungen. Der Kunstwert ihrer Leistungen wird

ja dadurch nicht im mindesten beeinträchtigt. In erster Linie ist da zu nennen Antoine Jean Gros (1771—1835), dann unter seinen Nachfolgern Horace Vernet (1789—1863), später Isidor Pils (1813—1875) und unter den modernen Meistern Alphonse de Neuville (geb. 1836, † 1885), Edouard Detaille (geb. 1849).

In Deutschland ist das militärische Genrebild durch Albrecht Adam (geb. 1786, † 1862), Adolf Menzel (geb. 1815), Wilhelm Camp-

Fig. 276.



Van der Meulen, Schlacht.
(Nach Le Brun, Galerie des peintres flamands.)

hausen (geb. 1818, † 1885), Georg Bleibtreu (geb. 1828), Emil Hünten (geb. 1827), Franz Adam (geb. 1815, † 1886) vertreten.

Eine gleiche Abwechslung in den Motiven bietet die Darstellung von Jagdscenen. Jagdbilder werden aber immer nur da Beifall finden, wo die Jagd selbst mit Leidenschaft geübt wird. Lucas Kranach malte für die jagdlustigen Kurfürsten von Sachsen seine Hirschhetzen etc., und in den katholischen Niederlanden, wo der Adel und die großen Herren die edle Weidmannskunst in den Wäldern der Ardennen pflegten, den Bären und das Wildschwein erlegten,

konnten die Bilder von Frans Snyders (1579—1657) Beifall und Verständnis finden, gewannen auch die Löwenjagden, die Rubens entwarf, die Theilnahme der adligen Nimrods. In Italien scheint die Jagdmalerei nie Pflege gefunden zu haben: es war in dem Lande ja schon damals Hoch- und Edelwild nicht mehr häufig zu finden. Merk-

Fig. 277.



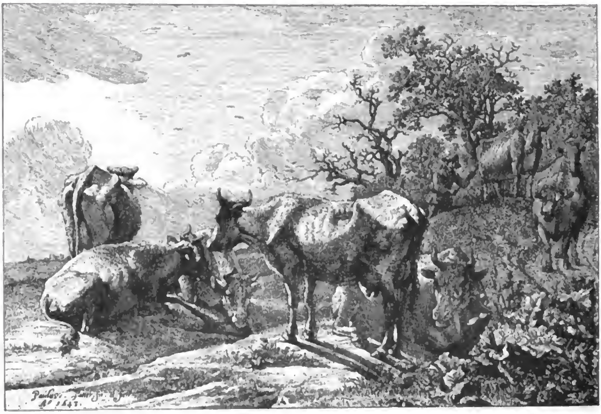
Jan Weenix, Todtes Wild.
(Nach Le Brun, Galerie des peintres flamands.)

würdiger ist es, dass die Franzosen diesen Kunstzweig nicht weiter ausgebildet haben. In Holland begnügte man sich, die Jagdbeute, wie sie zur Küche geliefert wurde, die erlegten Hasen, Rebhühner etc. darzustellen, wie dies meisterhaft Jan Fyt (1609—1661) und Jan Weenix (1644—1719, Fig. 277) gethan haben. Der holländische Kaufmann und Bürger hatte wohl am Wildbret, aber nicht an der Jagd seine Freude. Deutschland war so recht der Sitz der Jagdlust, doch

haben die deutschen Maler seltener die Jagden selbst, als vielmehr die erlegten Thiere, die durch Größe, Alter u. s. w. sich auszeichneten, und zwar nicht todt, sondern lebend, zum Andenken an ein seltenes Weidmannsglück, dargestellt. Der noch unerreichte Meister dieses Kunstzweiges ist Johann Elias Riedinger (geb. zu Ulm 1698, † zu Augsburg 1767).

In früheren Jahrhunderten war in der That die Jagd ein ritterliches Vergnügen. Es gehörte Muth dazu, mit der Saufeder in der

Fig. 278.



Paul Potter, Radierung.

Hand dem schäumenden Keiler Aug' in Aug' gegenüberzutreten, und auch bei der Hirschjagd durfte einer nicht zag und furchtsam sein. Deshalb glaubte ich auch, dass am schicklichsten die Besprechung der Jagddarstellungen denen der Kriegs- und Schlachtenbilder anzureihen sei.

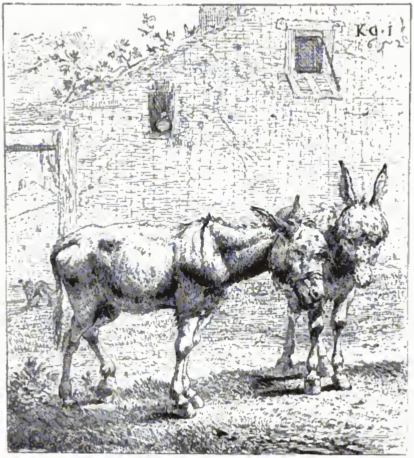
F. Die Thiermalerei.

In dem vorigen Abschnitte habe ich die Thiermalerei schon öfter erwähnt, besonders der Darstellung der Pferde und des jagd-

baren Wildes gedacht, auch an Rubens' Bilder von Löwen, Tigern und anderem wilden Gethier erinnert.

Die Darstellung der Hausthiere ist ganz besonders bei den Holländern gepflegt worden. Es ist nicht allein die Freude an einem schönen Bilde, die die holländischen Sammler veranlasste, solche Gemälde zu kaufen: sie wussten auch die Schönheit des dargestellten Viehes wohl zu beurtheilen und zu schätzen; beruhte doch der Reich-

Fig. 279.



Karel Dujardin, Radierung.

thum des Landes ebenso wie auf seinem Handel auf seiner Viehzucht und auf der Verwertung von deren Producten. Den Holländern konnte deshalb ein Meister wie Paulus Potter (1625—1654) immer wieder seine Stiere und Kühe malen (Fig. 278), konnte es wagen, selbst beinahe in Lebensgröße das Bild eines Ochsen (im Haag) auszuführen; bei den anderen kunstübenden Völkern hätte er damals mit diesen Gemälden schwerlich Glück gehabt. Ihm zur Seite steht Claes Pietersz Berchem (1620—1683), der mit Vorliebe seine Kühe,

Schafe, Ziegen mit einer italienischen Landschaft in Verbindung bringt. Vorzüglich schön und zart ausgeführt, gewinnen die Thierstücke von Karel Dujardin (1625—1678?) jedes Beschauers Theilnahme (Fig. 279). Die Beschränkung, nur eine bestimmte Thiergattung immer und immer wieder zu malen, scheinen erst in späterer Zeit einzelne Künstler sich auferlegt haben. So hat zwar Jan le-Ducq (1636 bis 1672?) meisterhaft Hunde dargestellt, aber doch nicht einzig und allein sich auf diese Specialität verlegt. Johann Heinrich Roos (1631 bis 1685) und sein Sohn Philipp Peter (Rosa di Tivoli 1657—1705)

Fig. 280.



Gottfried Mind, Katzengruppe.

malten mit Vorliebe Schafe und Ziegen, ohne aber die Darstellung anderer Gegenstände gänzlich aufzugeben. In unserer Zeit ist eine solche einseitige Beschränkung, die allerdings die Möglichkeit bietet, zur höchsten Virtuosität auf diesem kleinen Gebiete zu gelangen, viel mehr beliebt geworden. Albert Brendel (geb. 1827) ist so in der Darstellung der Schafe ein ganz ausgezeichneter Meister geworden.

Katzen hat, wie bekannt, mit seltenster Treue und mit dem liebevollsten Eindringen in die Eigenart dieses interessanten Thieres zum Gegenstande seiner Aquarellgemälde der Katzenraffael Gottfried Mind (1768—1814) gemacht (Fig. 280). So liebenswürdig seine Bild-

chen sind, ist er doch unzweifelhaft von so manchem heutigen Maler, so mancher Künstlerin weit übertroffen worden. Er verdankt sein Renommée wohl hauptsächlich Gaudy's Novelle.

Das Geflügel zu malen ist die Aufgabe, welche sich Melchior d'Hondekoeter (1636—1695) gestellt hat. Pfauen, Puter, schöne stattliche Hähne und Hennen, Enten u. s. w. weiß er ebenso lebensvoll und treu, bald wie sie im Kampfe aufeinander losstürzen, bald wie sie in Ruhe den Glanz ihres schönen Gefieders präsentieren, vorzuführen.

Die Erfindung ist ja bei den Thierstücken nicht mit großen Schwierigkeiten verbunden; es kommt nur darauf an, dass der Künstler seine Studien gut betrieben, dass er die Thiere nicht nur richtig zu zeichnen und zu malen versteht, sondern auch den Charakter derselben gut erfasst hat; jedenfalls aber ist die Darstellung eines Thieres, selbst wenn dasselbe im Affect bewegt ist, leichter, als einen Menschen und dessen Leidenschaften recht zu malen. Im übrigen wird nur das Arrangement dem Künstler einige Mühe verursachen; damit ist aber die geistige Arbeit auch beendet, und da dieselbe verhältnismäßig so gering ist, so kann und muss man verlangen, dass die malerische Ausführung eine ganz besonders vorzügliche ist. Ein Historienbild, das, geistvoll gedacht und componiert, den Beschauer fesselt, kann vielleicht recht flüchtig und nachlässig gemalt sein: es wird dadurch an Interesse nicht verlieren; wenn dagegen ein solches Thiergemälde, das so wenig dem Betrachtenden an geistigem Gehalt zeigt, nicht gut ausgeführt ist, dann hat es überhaupt nicht mehr den Anspruch, als Kunstwerk angesehen zu werden.

G. Stilleben.

Auch diese Art von Kunst hat von der Genremalerei ihren Ausgang genommen; was dort nebensächlich erscheint, wird hier zur Hauptsache. Wahrscheinlich entwickelt sich die Stillebenmalerei aber aus sorgfältiger ausgeführten Studienbildern; da solche Werke gekauft wurden, fertigten die Maler sie dann eigens, dem Geschmacke des Publicums entsprechend, an. Das älteste mir bekannte Stilleben rührt von Jacopo de' Barbari her, ist 1504 datiert und befindet sich jetzt in der Augsburger Gallerie (Fig. 281). Ich will hier ganz von der Blumenmalerei absehen, die zwar mit der Darstellung von Stilleben häufig verbunden ist, aber doch sich der Landschaftsmalerei am schicklichsten wird beiordnen lassen, und nur hervorheben, dass also in der Wiedergabe von todter Natur, von musikalischen Instrumenten, von goldenen und silbernen Schüsseln, die mit Früchten und

Esswaren gefüllt sind, von Pokalen aus Metall, Glas oder Elfenbein, von kostbar gewirkten Decken, die Aufgabe besteht, welche die Stillebenmaler sich gestellt haben. Gefälliges Arrangement, eine meisterhafte Ausführung vor allem, ist erforderlich, ein solches Stillleben genießbar zu machen. Willem Kalf (1630—1693) verdient in erster Linie hier als Meister genannt zu werden. In neuerer Zeit

Fig. 281.



Jacopo de' Barbari, Stilleben. (Gallerie von Augsburg.
(Gazette des Beaux-Arts.)

erfreut sich die Stillebenmalerei wieder einer besonderen Pflege; viele Künstler jedoch sind der Ansicht, dass es im Grunde gar nicht darauf ankomme, was gemalt, sondern wie es gemalt werde. In gewisser Hinsicht haben sie ja recht: die Hauptsache bei dieser Kunstspecialität ist jedenfalls die ausgezeichnete Malerei, aber doch könnten oft solche Bilder etwas geschmackvoller, etwas geistreicher, wenn man so sagen darf, componiert werden. Es lässt sich wohl

denken, dass der Anblick einer reich besetzten Tafel, auf der schöne Früchte, einladende Gerichte, Austern u. s. w. in schönen Gefäßen aufgestellt sind, Wein in Flaschen und prächtigen Pokalen, perlender Champagner und alles, was der Mensch sich nur Wohlmundendes und zugleich auch äußerlich schön sich Präsentierendes vorstellen kann (Fig. 282) — es lässt sich wohl denken, dass solch ein meisterhaft gemaltes Bild der Besitzer, der Kunstfreund gern und mit Behagen betrachtet. Aber wenn so manche moderne Maler sich begnügen, ein Glas Bier und einen Rettich, eine Schüssel Kartoffeln, etwas

Fig. 282.



Jan Davidz de Heem, Stillleben.

Butter und vielleicht noch einen Hering, oder ein gebrauchtes Kaffeeservice und einige Stück Gebäck zu malen, so erscheint das Gebotene doch gar zu bescheiden und dürftig, selbst wenn es mit größter Virtuosität gemalt ist, unerträglich, wenn auch dies nicht der Fall ist.

H. Die Landschaftsmalerei.

Eine Geschichte dieses interessanten Kunstzweiges, die zugleich auch die Bildung, Entwickelung und Wandlung des Geschmackes für landschaftliche Schönheit schildern müsste, ist schon längst ein Bedürfnis. Wir wissen, dass im Mittelalter man die Poesie des Waldes,

die Schönheit einer blumigen Au recht wohl zu schätzen wusste, aber dass man für das Malerische einer Gebirgsscenerie wenig Verständnis hat. Die vielbesprochene Besteigung des Mont Ventoux bei Avignon durch Petrarca liefert noch keinen Beweis dafür, dass der Dichter die großartige Bergnatur mit den Augen angeschaut hat, wie dies heut ein jeder Tourist etwa thun werde. Im 15. Jahrhundert begegnen wir auf den Gemälden deutscher Meister einer Vorliebe, die Hintergründe mit schroffen Felsmassen, mit steil emporsteigenden Burgbergen auszufüllen; ähnliche Felsscenerien liebt Lionardo, während, wie schon oben bemerkt wurde, Tizian gern die schroffen

Fig. 283.



Claude Lorrain, Landschaft.
(Nach Viardot.)

Bergspitzen seiner Heimat Cadore im Hintergrund seiner Gemälde darstellt, Raffael wie sein Lehrmeister Perugino die hüglichen Contouren der umbrischen Landschaft mit ihren dünnbelaubten Bäumen zu verwenden nicht müde werden. Immer aber erscheint die Landschaft untergeordnet dem historischen Vorgange, welchen der Maler zu schildern hat; sie bietet nur den Rahmen für das Historienbild, und wenn sie auch, gut ausgeführt, mit dazu beiträgt, die Wirkung desselben zu steigern, so beansprucht sie doch nicht eine selbständige Bedeutung.

Der Übergang der Historienmalerei zur Landschaftsmalerei wird dadurch vermittelt, dass die Figuren kleiner werden, während der

landschaftliche Hintergrund zu immer bedeutenderer Größe anwächst, so dass also die dargestellte Handlung nicht mehr ausschließlich oder hauptsächlich die Aufmerksamkeit des Beschauers in Anspruch nimmt, vielmehr eher die Staffage der Landschaft bildet. Joachim Patenier (de Patinir aus Dinant, † 1524), Albrecht Altdorfer (geb. um 1480, † 1538), Augustin Hirschvogel (1503—1554), Hans Sebald Lautensack (1524—1563) haben diesseits der Alpen die Landschaftsmalerei zuerst betrieben, zugleich aber ist sie in Italien durch Tizian mit größter Meisterschaft behandelt worden, wenn er auch wie seine Nachfolger, z. B. Tintoretto und Bassano, dann die Bolognesen Annibale und Agostino Caracci, sie noch zu den Hintergründen

Fig. 284.



Jan und Andreas Both, Italienische Landschaft.

seiner historischen Darstellungen benutzt. Die Emancipation der Landschaftsmalerei wird in Italien herbeigeführt durch niederländische Meister. Da ist Matthaeus Bril (1550—1584), der im Vatican die Bibliothek und die Sala ducale mit Landschaftsbildern ausmalt, und vor allem sein jüngerer, bedeutenderer Bruder Paul Bril (1556 bis 1626) zu nennen. Mit dem letzteren zusammen arbeitet in Rom Adam Elsheimer aus Frankfurt a. M. (1578—1620) und Jan Brueghel (der Sammt-Brueghel, 1568—1625). Von ihnen erhält die Anregung einer der ersten unter den Landschaftsmalern, Nicolas Poussin (1594 bis 1665), der diese Kunst wiederum seinem großen Schüler Gaspard Dughet, genannt Poussin (1613—1675), lehrt. Zu gleicher Zeit schafft der unvergleichliche Meister Claude Gelée (Cl. Lorrain, 1600 bis

1682, Fig. 283). Die beiden Poussin und auch Claude Lorrain hatten meist die Staffage ihrer Landschaften entweder den biblischen Erzählungen oder der alten Mythologie entnommen, versucht, die Landschaft in die rechte Harmonie mit der vorgeführten Handlung zu versetzen, den Grundton der geschilderten Scene auch in der ganzen Haltung des dargestellten Stückes Naturleben wiederklingen zu lassen; oder sie hatten, wie z. B. Claude dies öfter that, die Stimmung der Tageszeiten wiederzugeben sich bemüht, dabei mehr

Fig. 285.



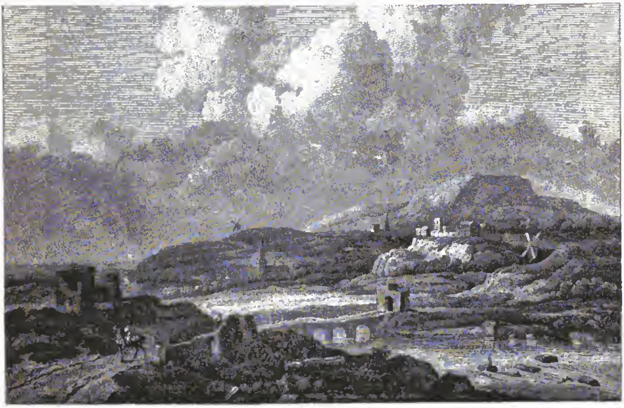
Jan Wynants, Landschaft.

auf den Eindruck der Landschaft im großen Ganzen Gewicht gelegt, als dass ihnen an einer besonders genauen Nachbildung der Einzelheiten viel gelegen war. Absichtlich verlieren sie sich nicht in der kleinlichen Wiedergabe aller Details; in der ganzen Composition ihrer Landschaft wie in deren Ausführung gehen sie vielmehr darauf aus, durch große Linienführung, mächtige Massen die beabsichtigte Wirkung hervorzubringen. Dieses Streben, im großen Stile die Landschaft aufzufassen, macht dieselben selbst in Nachbildungen durch den Kupferstich noch immer wirkungsvoll; so herrlich die Farbe

des Claude Lorrain ist, so kann man doch durch einen guten Stich, wie die von William Woollett, schon recht gut sich eine Vorstellung von der Bedeutung des Meisters machen Diese Werke einer großen Auffassungsweise bezeichnen wir gewöhnlich mit dem Namen historische (heroische) Landschaft. Unter den älteren Meistern haben sich auch Peter Paul Rubens und Salvator Rosa (1615—1673) auf diesem Gebiete wohlverdienten Ruhm erworben.

Die Landschaftsmalerei ist in den Niederlanden mit besonderer Vorliebe gepflegt worden; scheint es doch, dass im Norden es viel

Fig. 286.



Jakob Ruisdael, Landschaft. (Louvre.)

mehr Bedürfnis ist, während der langen unfreundlichen Winterzeit ein Stück grünender Natur in das Zimmer zu retten. Jedenfalls haben die Nordländer der Landschaft stets mehr Sympathie entgegengebracht, als die Kinder des sonnigen Südens.

Einige niederländische Meister haben nun die Schönheit der italienischen Landschaft wiederzugeben sich bemüht, unter ihnen sind die hervorragendsten Kornelis Poelenburg (1586—1666), Bartholomaeus Breenbergh (circa 1620—1663?), Jan Both (1610—1650? Fig. 284), Adam Pynacker (1621—1673), Hermann von Swanevelt (1620

bis 1656). Die nordische niederländische Landschaft stellen dagegen dar Albert Cuyp (1605—1691), Jan Wynants (1615 — lebt noch 1679, Fig. 285), Meindert Hobbema (1638—1709), denen die heimatlichen Wiesen, Felder, Wälder und Canäle immer neue Motive zu ihren Schöpfungen bieten. Der große Jakob Ruidsdael (1625—1682, Fig. 286) dagegen hat einen weiteren Gesichtskreis; er hat im Gebirge die großartige Scenerie, rauschende mächtige Wasserfälle u. s. w. kennen gelernt; Allart von Everdingen (1621—1675) soll seine Motive sogar

Fig. 287.



Aart van der Neer, Mondscheinlandschaft.
(Nach Le Brun, Galerie des peintres flamands.)

in Norwegen gefunden haben. Hermann Saftleven (1609—1685) hat Landschaften vom Rhein und von der Mosel gemalt.

Die Wolkenmassen in ihrer mannigfachen Gestalt und Färbung, die Wirkungen der durchbrechenden Sonnenstrahlen, die Effecte der Wolkenschatten, das Spiel des Nebels, alle diese gerade der nordischen, speciell der niederländischen Landschaft eigenthümlichen Elemente haben diese Künstler mit besonderer Meisterschaft darzustellen verstanden. Sie haben recht eigentlich erst die Poesie des

bewölkten Himmels gefühlt und wiedergegeben, während die früheren Meister nicht müde wurden, das blaue, höchstens durch einige leichte Wölkchen belebte Firmament zu malen.

Eine Specialität der Landschaft, die ja in unserer Zeit gleichfalls von einigen Künstlern (z. B. Douzette) allein cultiviert wird, die Mondscheinlandschaft, hat zuerst Aart von der Neer (1620 bis 1691) gepflegt (Fig. 287).

Das Element des Wassers spielt bei den holländischen Landschaftern immer eine bedeutende Rolle. Jan van Goyen (1596—1656)

Fig. 288.

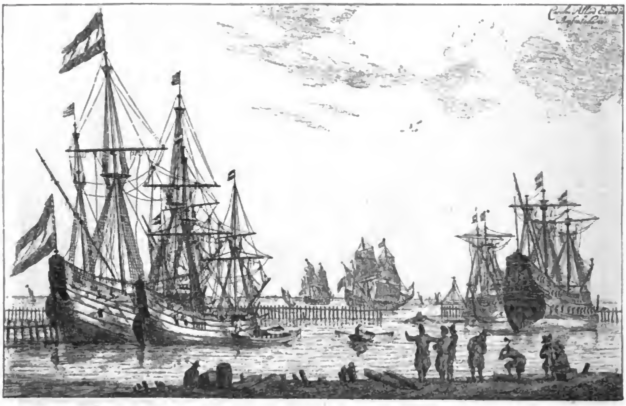


Jan van Goyen, Canalansicht.

hatte schon die Canäle seiner Heimat wiederholt auf seinen Bildern dargestellt (Fig. 288); die Seeküste, das Leben des Meeres ist dann von einer ganzen Reihe von Künstlern zum Gegenstande ihrer Gemälde gewählt worden. Und es konnte auch wohl kaum ein Sujet geben, das um die Mitte des 17. Jahrhunderts, als die holländische Flotte die Meere beherrschte, im Lande so populär war als gerade diese Seestücke. Dazu kommt, dass die Schiffe selbst dem Meere eine sehr ansprechende Staffage liefern. Die hochbordigen Kriegsfahrzeuge mit ihren mächtig aufragenden Castellen,

mit den Masten und Raaen, mit dem zart gegen die Luft sich erhebenden Tauwerk und den Strickleitern der Wanten, mit den schimmernden Segeln und den lustig im Winde flatternden Flaggen und Wimpeln, diese alten reichgeschnitzten und buntbemalten Schiffe boten dem Maler einen bei weitem anziehenderen Anblick als unsere schweren und plumpen Dampfkolosse. Einer der ersten Meister, der gerade diese Art von Darstellungen für sich erwählte, ist Heinrich Cornelius Vroom (geb. 1566 zu Haarlem), dann Simon de Vlieger,

Fig. 289.



Remigius Nooms (Zeeman), Radierung.

ein Schüler des Jan van Goyen. Mit ihm gleichzeitig tritt dann Remigius Nooms (Zeeman, geb. 1612) auf (Fig. 289). Später Abraham Stork (1650—1700) (Fig. 290), Ludolf Backhuysen (1631—1709) (Fig. 291), und der ausgezeichnete Willem van de Velde d. J. (1633 bis 1707) (Fig. 292).

Die Architekturmalerei ist schon frühzeitig als ein selbständiger Kunstzweig betrieben worden. Jan Vredeman de Vries (1527—1588?) hat sich zumal durch seine architektonischen phantastischen Entwürfe ausgezeichnet, ist aber auch als tüchtiger Maler

bekannt geworden. Sein Schüler ist Hendrik van Steenwijk (1550 bis 1604) (Fig. 293), aus dessen Schule wieder Pieter Neefs (1570—1661) hervorging. Beide malen hauptsächlich Interieurs gothischer Kirchen, zuweilen sind dieselben dann noch durch Fackellicht malerischer beleuchtet. Die Staffagefiguren haben sie meist von befreundeten Künstlern ausführen lassen. Unter den späteren Interieursmalern ist

Fig. 290.



Abraham Stork, Marine.
(Nach Le Brun, Galerie des peintres flamands.)

besonders Emanuel de Witte (1607—1692) hervorzuheben. Jan van der Heyden (1637—1712) hat zumal äußere Ansichten von Gebäuden gemalt (Fig. 294). Gerrit Berckheyden (1635—1698) und sein älterer Zeitgenosse Jacob van der Ulft (1627—?) malten neben den Architekturen ihrer Heimat auch Baudenkmale Italiens, sowohl moderne Kirchen als Ruinen alter römischer Monumente. Von den neueren Architekturmalern sei nur Karl Gräb (1816—1883) erwähnt.

Die Ausbildung von Specialitäten auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei ist also nicht neuen Datums, vielmehr schon im 17. Jahrhundert angebahnt worden. Der Aufschwung der neueren Landschaftsmalerei hat diese Sonderung vielleicht noch weiter ausgebildet. Zunächst ist es neben den heimischen Scenerien hauptsächlich Italien, dessen Landschaftsbilder den Künstlern stets neue und dankbare Motive liefern. Später erst entwickelt sich die Art von Landschaftskunst, welche die so lange gering geachteten oder vielmehr un-

Fig. 291.

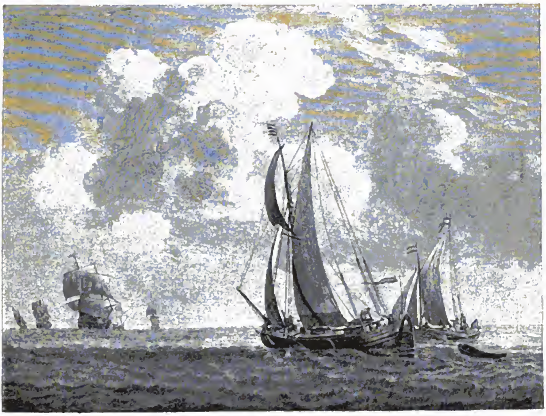


Ludolf Backhuysen, Marine.
(Nach Le Brun, Galerie des peintres flamands.)

bekannten Reize der Hochgebirgsnatur, der Schweizer- oder Alpenlandschaft, darzustellen sich als Ziel setzt. Ob die Anregung zu der Bewunderung für die malerische Schönheit der Schweiz auf Albrecht von Hallers „Alpen" (1728) zurückzuführen ist, ob Rousseau durch die Beschreibungen in der Nouvelle Heloïse den Anstoß gab, mag hier dahingestellt bleiben; jedenfalls verdiente diese Frage eine genauere Untersuchung. Die ersten Abbildungen aus der Schweiz, die auf die Bezeichnung als Kunstwerke Anspruch erheben können, sind

die mit Gouache- oder Wasserfarben ausgemalten Radierungen von Johann Ludwig Aberli (1723—1786) und die seines Nachahmers Heinrich Bleuler (geb. 1787). Tiroler Landschaften hat wohl zuerst Joseph Anton Koch (1768—1839) gemalt. Dann Adrian Ludwig Richter (1803—1884). Die Schweizer François Diday (1812—1877) und dessen großer Schüler Alexandre Calame (1810—1864) haben mit dazu beigetragen, dies Genre von Malerei, das, je mehr die

Fig. 292.



Willem van de Velde.
(Nach Le Brun, Galerie des peintres flamands.)

Schritte der Touristen sich nach der Schweiz lenkten, desto populärer wurde, noch weiter auszubilden.

Johann Christian Dahl (geb. zu Bergen 1788, † 1851) hat zuerst die Schönheit norwegischer Natur künstlerisch dargestellt; August Leu (geb. 1819) ist ihm gefolgt und versteht es zumal die eigenthümlichen Reize der nordischen Fjords wiederzugeben, während Hans Gude (geb. 1825) nicht nur der Küste, sondern auch dem Inneren des Landes seine Motive entlehnt.

Die Mehrzahl dieser Maler bieten Ansichten (Veduten), d. h. ihre Landschaftsgemälde sind nicht wie die des historischen Genres componiert; der Künstler hat nicht versucht, aus seiner Phantasie die einer bestimmten Gemüthsstimmung entsprechende Landschaft zu erfinden, sondern er hat sich begnügt, einen schönen oder interessanten Punkt, der ihm auf seinen Wanderungen begegnet ist, zu zeichnen oder zu malen und diese Studie dann für ein Gemälde zu benutzen. Er wird bei der Ausführung des Bildes alles das Störende

Fig. 293.



Hendrik van Steenwijk, Architektur.
(Nach Le Brun, Galerie des peintres flamands.)

fernhalten, was, ohne die Ähnlichkeit zu beeinträchtigen, fortbleiben kann, und wird in den weniger charakteristischen Details zusetzen, was dazu beitragen mag, das Gemälde noch wirksamer und schöner zu gestalten; er verfährt wie ein guter Porträtmaler, der ja auch den günstigsten Ausdruck seinem Vorbilde abzulauschen sucht, der seine Virtuosität nicht wie Balthasar Denner darin sucht, jede Runzel, jede Falte eines Gesichts sorgfältig zu registrieren, sondern den Gesammtcharakter der Persönlichkeit möglichst schön und wirkungs-

voll wiederzugeben. Und wenn dies der Landschaftsmaler vermag, dann soll man ihn nicht geringer schätzen, weil er eine Vedute malt und keine componierte historische Landschaft schafft; diese kleinliche Schulmeisterei ist bei Beurtheilung eines Kunstwerkes gewiss nicht am Platze. Vorausgesetzt, die Landschaft ist wirklich gut ausgeführt, dann gebürt ihr auch die Anerkennung, ob sie erfunden oder der Natur nachgezeichnet ist.

Schon bei Besprechung der Genremalerei ist darauf hingewiesen worden, wie die erleichterten Verkehrsmittel den Malern gestatten, ihre Studienreisen immer weiter auszudehnen und so Scenerien dem

Fig. 294.



Jan van der Heyden, das Rathhaus zu Amsterdam.

Publicum vorzuführen, die schon der Neuheit wegen, schon um des geographischen Interesses willen dessen Aufmerksamkeit fesseln. Gerade auf diesem Gebiete trifft das wissenschaftliche und das künstlerische Interesse nahe zusammen. Man kann aus solchen Bildern sehr viel lernen, mehr als aus Reisebeschreibungen; ob sie jedoch in der That Kunstwerke genannt werden dürfen, das ist damit noch nicht gesagt. Eine große Zahl der von Eduard Hildebrandt (1817—1868) gemalten und von Steinbock meisterhaft facsimilierten Aquarelle bietet ausgezeichnete Belehrung und sollte in keiner Schule fehlen, da aus ihnen am besten sich die Schüler über ferne Länder und Städte unterrichten können, jedoch als Kunstwerke wird man diese Bilder doch in den seltensten Fällen ansehen können.

Eine ganz eigenthümliche Auffassung der Landschaftsmalerei hat sich in Frankreich nach vielen Kämpfen Geltung verschafft, der

Fig. 295.

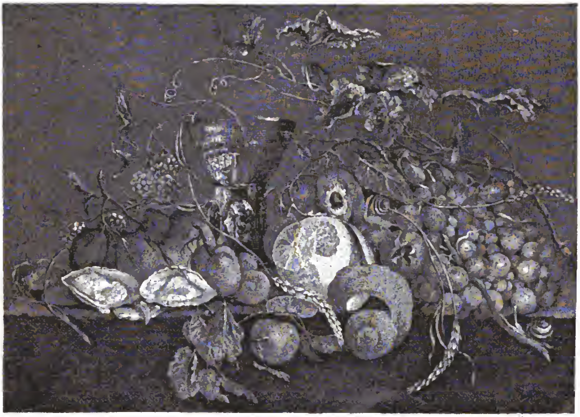


Giovanni da Udine, Grottesken in der Raffaelischen Loggia des Vaticans. (Nach Woltmann.)

Cultus der Paysage intime. Nicht auf eine großartige Scenerie haben die Künstler ihr Augenmerk gerichtet, sondern auf eine recht ge-

wissenhafte, fleißige und verständnisvolle Wiedergabe der Natur; es kommt nicht auf die Bedeutung der Motive an, wohl aber darauf, dass die eigenthümliche Poesie, mit der der Künstler den geringfügigen von ihm zur Darstellung gewählten Gegenstand umgibt, recht zur Geltung gelangt, dass die Farben satt und kräftig und doch zu einer Harmonie zusammenstimmend erscheinen. Der Führer dieser Richtung war Théodore Rousseau (1812—1867) und nach ihm Charles François Daubigny (1817—1878).

Fig. 296



Jan Davidsz de Heem, Fruchtstück.
(Nach Le Brun, Galerie des peintres flamands.)

J. Die Blumenmalerei.

Gewöhnlich rechnet man sie mit zur Stillebenmalerei, und dafür lassen sich ja auch eine Menge gute Gründe anführen; hier indessen schien es mir angemessen, sie im Zusammenhange mit der Landschaft aufzufassen, da sie ein einzelnes Detail der Natur, das bei der Darstellung des Landschaftsmalers nicht zur rechten Wirkung gelangt, also eine Blume, eine Frucht, die in der Landschaft nur angedeutet werden können, nun zum Gegenstand einer sorgsamen

und genauen Wiedergabe erwählt. Die künstlerische Thätigkeit des Blumenmalers beschränkt sich auf das Arrangement: er muss es verstehen, seine Blumensträuße etc. so zusammenzustellen, dass die Formen und Farben ein möglichst schönes Ganzes ergeben. Dieser Aufgabe zu genügen, wird nicht allzuschwer sein; viel schwieriger ist es nun, die Blumen und Früchte auch gut zu malen, sie in ihrer

Fig. 297.



Rachel Ruysch, Blumenstück.
(Nach Le Brun, Galerie des peintres flamands.)

Eigenart, mit all dem Farbenschmelz, mit dem sie die Natur geschmückt hat, wiederzugeben. Je weniger geistige Bedeutung diesem Genre von Malerei innewohnt, desto berechtigter ist der Anspruch, dass eine meisterhafte Ausführung ein solches Blumenstück zum Kunstwerk erhebe. Malt aber ein Künstler oder eine Künstlerin die Blätter, als wären sie aus lackiertem Bleche, die Blüten, als seien

sie aus Tuch gefertigt, die Früchte, wie wenn sie aus Wachs oder Seife bestünden, nun dann sollen sie es nicht übelnehmen, wenn man ein solches Machwerk nicht als eine Kunstleistung anerkennt. In Italien hatten die Künstler häufig gemalte Blumen- und Fruchtfestons zur Ausschmückung von Festräumen angewendet; die farben-

Fig. 298.



Jan van Huysum, Blumenstück.
(Nach Viardot.)

prächtigen Früchte und Blumen des Südens eigneten sich grade hierzu ganz vortrefflich. So malte Giovanni da Udine (1487—1564) für Raffael die Festons in der Loggia der Villa Farnesina, so die Grottesken in in den Loggien des Vaticans (Fig. 295).*) Die Blumenmalerei aber

*) Grottesken genannt, weil diese Decorationsweise den altrömischen Vorbildern nachgeahmt ist, welche man in den ausgegrabenen Grabdenkmalen (Grotte) aufgefunden hatte.

als selbständige Kunst wurde zuerst in den Niederlanden gepflegt. Schon die Bordüren, mit denen die burgundischen Miniaturmaler die Handschriften zieren, zeigen schön gezeichnete, gut gemalte Blumen: Aglei, Stiefmütterchen, Brombeeren, Erdbeeren u. s. w. Im 16. Jahrhundert entstand nun namentlich in Holland jene Vorliebe für schöne und seltene Blumen, auf deren Pflege die Reichen wie die minder Bemittelten die größten Summen verwendeten, eine Liebhaberei, die selbst nach der Krisis vom Jahre 1637 noch immer fortbestand. Was war natürlicher, als dass die Blumenfreunde gern die Pracht ihrer Lieblinge durch die Kunst dauernd festgehalten sahen? Zuerst pflegte diesen Kunstzweig Jan Brueghel (der Sammet- oder Blumen-Brueghel, 1569—1625). Als Meister ersten Ranges treten dann auf Jan Davidsz de Heem (1600—1674) (Fig. 296), Abraham Mignon aus Frankfurt a. M. (geb. 1639, † zu Wetzlar 1697), Willem van Aelst (1620—1679), Rachel Ruysch (1664—1750) (Fig. 297) und Jan van Huysum (1682 bis 1749) (Fig. 298). Von unseren lebenden Meistern nenne ich nur den vortrefflichen Johann Wilhelm Preyer (geb. 1803). Die Arbeiten dieser Maler sollten die bei allen Kunstausstellungen so zahlreich vertretenen Dilettantinnen genauer studieren, um zu lernen, was auf dem Felde der Blumenmalerei geleistet worden ist und auch geleistet werden muss.

Entwickelung der Malerei.

Die in Pompeji und Herculanum gefundenen Wandmalereien, Arbeiten von kleinstädtischen Künstlern, ermöglichen uns, einen Rückschluss auf die Werke bedeutender und hervorragender griechischer und römischer Meister zu machen; die christlichen Malereien, mit denen die Kammern der Katakomben ausgeschmückt sind, stehen aber noch tief unter den Pompejanischen Bildern, sind, gegen diese gehalten, von unerträglicher Roheit und Ungeschicklichkeit. Was an ihnen noch leidlich ist, verdanken sie einzig der Anlehnung an altrömische Vorbilder. Wenn schon diese frühchristlichen Werke der Katakomben weniger das künstlerische als das rein archäologische Interesse herausfordern, so gilt das gleiche von den sonstigen Leistungen der Malerei, von den Mosaiken wie von den Miniaturen, die bis in das 9. Jahrhundert entstanden. Je ferner sie der römischen Kaiserzeit stehen, desto weniger ist die Zeichnung correct, aber die alte Tradition ist unverkennbar in ihnen ausgeprägt. Was wir von Gemälden jener Zeit besitzen, bezieht sich meist auf Darstellungen der heiligen Geschichte; nur in den Miniaturen sind uns einige be-

achtenswerte Illustrationen zu Profanschriftstellern, Virgil, Terenz etc. erhalten; die Gemälde, welche die Langobardenkönigin Theodelinde im Palast zu Monza ausführen ließ, und die die Thaten ihres Volkes verherrlichten, sind leider längst zugrunde gegangen. Während im Abendlande die Kunst mehr und mehr verfiel, so hielt sich im byzantinischen Reiche wenigstens die Technik; die Zeichnung der Malereien ist unrichtig, aber die Farben sind frisch und geschickt verwendet. Von den Byzantinern lernen im 11. und 12. Jahrhundert die Italiener wieder die Technik der Malerei. Diesseits der Alpen wirkt auch nach der so bedeutungsvollen Regierung Karls des Großen die antike Tradition noch weiter, aber die Naturbeobachtung setzt bald die Künstler in den Stand, ihre Figuren mit Leben zu erfüllen; die Gesichtszüge, die Geberden werden lebendiger, während die Zeichnung der Körper, der Hände und Füsse noch recht ungeschickt bleibt, die Behandlung der Gewänder von keinem Verständnis zeigt. Erst gegen Ende des 12. Jahrhunderts finden wir Malereien, die von einer besseren Formenkenntnis Zeugnis ablegen; im 13. Jahrhundert ist sogar ein gewisses Gefühl für Schönheit in den Wandmalereien nicht zu verkennen. Auch jetzt noch ist die Kunst hauptsächlich dem Dienste der Kirche gewidmet; König Heinrich I. soll zwar in den Palast von Merseburg seine siegreiche Schlacht gegen die Ungarn haben malen lassen, aber von diesem Denkmal wie von den in Gedichten oft erwähnten Gemälden aus dem Kreise der epischen Poesie ist nichts erhalten; nur in den Handschriftenmalereien begegnen wir seit dem 13. Jahrhundert jetzt häufiger Profandarstellungen. Das 14. Jahrhundert ist für Deutschland — von England und Frankreich wissen wir zu wenig — hinsichtlich der Entwickelung der Malerei von geringer Bedeutung; in derselben Zeit, in der Giotto und seine Nachfolger den Grund zur großartigen Erhebung der italienischen Kunst legten, begegnen wir nur der sogenannten Prager Malerschule, die einzig und allein deshalb den Forscher zu beschäftigen pflegt, weil grade über die Kunstthätigkeit am Hofe Karls IV. uns Nachrichten überliefert und Denkmäler zugleich erhalten sind. Jedenfalls sind bedeutendere und schönere Werke damals im Westen Deutschlands geschaffen worden, allein von den Malern wissen wir einstweilen wenig, und deren Gemälde scheinen auch verloren zu sein. Sicher ist es, dass die Arbeiten der Kölner Maler gegen Ende des Jahrhunderts die Werke der Prager Schule an Formenschönheit weit übertreffen. Die große künstlerische Wirksamkeit der Brüder Hubert und Jan van Eyck wies nun der niederländischen Malerei zunächst, dann aber auch der deutschen neue Bahnen: die treue Nachahmung des Modells wird durch die

verbesserte Maltechnik gefördert. Während die Nachfolger der van Eyck, von Rogier van der Weyden bis auf Hans Memling dem von den Meistern gegebenen Programm treubleiben, dasselbe im einzelnen nach besten Kräften verbessernd, wirkt in Deutschland die Schule des Kölner Malers Stefan Lochner († 1451), die wohl die treue Wiedergabe der Costüme etc. gleich den Flamländern erstrebt, allein in den Köpfen ihrer Figuren die alte Lieblichkeit und Anmuth der Kölner Maler zu bewahren wusste. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts finden wir in allen großen und wohlhabenden Städten Deutschlands Malerschulen, die sich voneinander in der oder jener Kleinigkeit unterscheiden, in Straßburg wie in Ulm, in Augsburg und in Nürnberg etc. Aus der Augsburger Schule geht hervor Hans Holbein d. Ä. und sein großer Sohn Hans Holbein d. J., aus der Ulmer Bartholomaeus Zeitblom, aus der Nürnberger der nicht gering zu achtende Michael Wohlgemut und dessen größerer Schüler Albrecht Dürer. In Sachsen endlich bildet sich eine Schule, deren bedeutendster Vertreter Lucas Kranach ist. Großes und Hochbedeutendes haben diese Männer, in erster Linie Dürer und der jüngere Holbein, geleistet, so Mächtiges, dass es erst recht zum Bewusstsein kommt, wenn man sich eingehend mit ihren Werken beschäftigt. Allein Dürer hat sein herrliches Talent verbrauchen müssen, immer wieder verkäufliche Heiligenbilder zu malen oder in Kupferstichen und Holzschnitten seine Ideen niederzulegen, und Holbein ist in gleicher Lage gewesen und hat seine herrlichen Porträts gemalt, aber beiden ist ein großer Auftrag, wie ihn z. B. Raffael und seine Vorgänger und Zeitgenossen so oft erhielten, nicht übertragen worden; sie hatten keine Gelegenheit, ihr ganzes Können aufs höchste anzuspannen und zu zeigen, was sie vermochten. Für ideale Formenschönheit haben beide wenig Sinn, nur für das Charakteristische, Bedeutende. Wir thun ihnen deshalb kaum einen Gefallen, wenn wir sie immer ihren großen italienischen Zeitgenossen gegenüberstellen. Die italienische Kunst ist damals der deutschen ebenso voraus, wie Anfang des 13. Jahrhunderts die deutschen Bildhauer den italienischen weit vorausgeeilt waren. Dürer hat für Deutschland meines Erachtens die Bedeutung, die im Quattrocento für die italienische Kunst ein Donatello, ein Verrocchio gehabt hat. Dass auf Dürers Schultern sich nicht Meister erhoben haben, wie die gewaltigen Heroen der italienischen Kunst dies waren, das ist leider nur zu begreiflich. Mit Dürers Tode 1528 schließt die Geschichte der älteren deutschen Kunst ab; Holbein übersiedelt bald ganz nach England; Hans Baldung Grien lebt zwar noch lange, aber seine besten Werke hat er schon früher geschaffen, und der alte Kranach schafft auch nichts Großes mehr, sondern

geht in der Betreibung seines Kunstgeschäftes auf. 1528 stirbt Dürer, 1527 erfolgt die Plünderung Roms (Sacco di Roma), welche dem so fruchtbaren Kunstleben, das nun über zwanzig Jahre in der ewigen Stadt geschaffen hatte, ein jähes Ende bereitete.

Die selbständige Entwickelung der italienischen Malerei beginnt erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, und zwar treten die führenden Meister in Florenz auf. Hier lockert Giovanni Cimabue die Fesseln, die die Nachahmer der byzantinischen Malerei den Malern angelegt und weist auf die Natur als das Vorbild aller Kunst hin. Sein Schüler Giotto vollendet das Werk der Befreiung und zeigt durch sein Beispiel die Richtigkeit der Lehre Cimabues; seine Nachfolger verbreiten die Lehre des Meisters und verbessern sie nach Kräften. Eine ähnliche Schule entsteht in Siena. Man hat in neuerer Zeit die Ansprüche der Florentiner Schule bestritten und der süditalienischen Kunst eine Priorität der Kunstentwickelung sichern wollen, indessen scheint dieser Versuch nicht besonders geglückt zu sein. In dem zweiten Decennium des 15. Jahrhunderts tritt nun der große Masaccio auf, der das Actstudium als Ausgangspunkt der Ausbildung eines Künstlers hinstellt; sein Beispiel ist für die Folgezeit bestimmend: kein Künstler hat sich seinem Einflusse entziehen können, nur der fromme Giovanni da Fiesole bleibt der alten Schule getreu, aber auch seine Schüler wenden sich der neuen Lehre zu. Es gilt, die Kunst der Darstellung zu erringen. Piero degli Franceschi, Melozzo da Forlì lehren die Gesetze der Perspective, der Verkürzung. Bedeutend wirkt die strenge Schule des ausgezeichneten Bildhauers Andrea del Verrochio, der auch als Maler sich auszeichnete; aus ihr gehen drei treffliche Meister hervor: Lionardo da Vinci, Pietro Vanucci (il Perugino), Lorenzo di Credi. Die Weisungen des Piero degli Franceschi verwertete sein Schüler Luca Signorelli, der in der Zeichnung des Nackten bedeutende Fortschritte erzielte, und Michelangelo, dem Schüler des ausgezeichneten Domenico Ghirlandajo, den Weg bahnte. Der Paduaner Meister Francesco Squarcione hatte das Studium der alten römischen und griechischen Kunstwerke den jungen Leuten, die bei ihm die Kunst erlernten, empfohlen. Was der Meister aus mangelnder Begabung nicht erreichen konnte, das gelang seinem Schüler Andrea Mantegna, der durch seine Gemälde wie durch seine Kupferstiche auf seine Zeitgenossen (besonders auch auf Dürer) mächtig einwirkte. Die Ausbildung des Colorits hatten die Venezianer sich angelegen sein lassen, der Meister Giovanni Bellini und seine Schüler Giorgione, Tizian, Palma haben in jener Richtung Vorzügliches erreicht. Die Innigkeit des Ausdruckes war von der umbrischen Schule gepflegt worden. Perugino

und auch der Bolognese Francesco Francia waren Meister dieses frommen, liebenswürdigen Stiles; bei Francia lernte Timoteo Viti, der den jungen Raffael wahrscheinlich zuerst unterrichtete, bei Perugino hat derselbe dann seine Ausbildung vollendet. So musste erst nach allen Seiten hin die Kunst der Malerei ausgebildet sein, ehe ein Raffael möglich war, der gewissermaßen die Summe alles dessen zog, was die früheren Generationen erworben. Raffael stirbt 1520; ein Jahr vorher ist schon hochbetagt Lionardo in Frankreich verschieden, 1517 Fra Bartolomeo: noch lebt Michelangelo, allein auch er hat seine Ausmalung der Sixtinischen Capellendecke, sein Meisterwerk, schon 1512 vollendet. Noch einige Jahre überleben den Sacco di Roma Correggio († 1534), Andrea del Sarto († 1531); durchschnittlich aber, kann man sagen, schließt die große Epoche der italienischen Kunst mit 1527 ab; nur muss man dies nicht so auffassen, als ob dann sogleich ein rapider Verfall eingetreten wäre. In Mailand wirken noch die Schüler Lionardos und der so fruchtbare Meister Luini († circa 1578), in Brescia schafft Moretto († 1554), in Mantua Giulio Romano († 1546), in Bergamo Lorenzo Lotto († circa 1550), in Ferrara Dosso Dossi († 1542), in Siena der geniale Sodoma († 1549). Aus dem Kreise der großen Venezianer leben noch neben Tizian Tintoretto († 1594), Paolo Veronese († 1588) und der ältere Bassano († 1592). Die Anführung dieser Namen genügt schon, zu zeigen, dass die alte Meinung, auf die höchste Blüte sei sofort ein jäher Verfall gefolgt, nichts Wahrscheinliches für sich hat. Erst mussten die letzten der alten Schule gestorben sein, dann erst ist in der neuen Generation ein Verfall zu bemerken. Die Florentiner Meister, die Michelangelo zum Muster nehmen, beginnen denselben: Giorgio Vasari, Angiolo Bronzino; Federigo Zuccaro bildet sich nach Raffaels Schule zum handfertigen Maler. Die schon erwähnte, von den Carraccis ins Leben gerufene eklektische Schule sucht dem Verfalle Einhalt zu thun; die besten Meister des beginnenden 17. Jahrhunderts: Domenichino, Guido Reni, Francesco Albani und ihre Nachfolger Guercino und Sassoferrato gehören ihr direct oder indirect an. Allein neben dieser eklektischen Richtung erhebt sich in Neapel der Realismus, der in Michelangelo Amerighi da Caravaggio seinen bedeutendsten Vertreter findet, durch den Spanier Ribera auch in der religiösen Malerei Geltung gewinnt. Der Manierismus wird durch den hochbegabten Pietro da Cortona repräsentiert und durch Luca Giordano († 1705) erhalten. Aber auch die letzten unter den italienischen Meistern, wie Tiepolo († 1770) und Pompeo Batoni († 1787) sind keineswegs so unbedeutend, als man sie früher darzustellen liebte.

Die italienische Kunst ist fast ausschließlich der historischen, und zwar überwiegend der religiösen Malerei gewidmet. Sie hat die Typen festgestellt, in denen Persönlichkeiten der heil. Schrift, vor allem des neuen Testamentes, in der Phantasie der modernen Zeit sich ausgeprägt haben, und hat in dieser Hinsicht den gewaltigsten Einfluss auf die ganze Culturwelt gewonnen. Mit der Bildnismalerei haben sich eine Reihe großer Meister nebenher auch beschäftigt, dagegen hat die Genre- und Landschaftsmalerei nur selten Vertreter in Italien gefunden.

Die großartigen Werke der italienischen Maler des beginnenden 16. Jahrhunderts zogen auch die Aufmerksamkeit der benachbarten Nationen auf sich und bewirkten, dass dieselben sich den Stil der italienischen Meister anzueignen strebten. In Frankreich hatte schon Karl VIII. und Ludwig XII. der Kunst Italiens Interesse entgegengebracht: Franz I. lud Lionardo da Vinci, Andrea del Sarto an seinen Hof ein, zog eine ganze Colonie von Italienern, an deren Spitze Primaticcio, zur Ausschmückung seines Schlosses Fontainebleau herbei. Die französischen Maler bildeten sich nun nach dem Muster der Italiener; es vergeht aber beinahe ein Jahrhundert, ehe sie bedeutendere Erfolge aufzuweisen haben. Erst Nicolas Poussin (1594—1665) kann als leidlich selbständiger Meister angesehen werden, und auch er ist noch mehr als Landschafts- wie als Historienmaler bedeutend. Als Landschafter sind dann hochberühmt Claude Gelée (1600—1682) und auch Gaspard Dughet (Poussin 1616—1675). Der größte Historienmaler, den Frankreich im 17. Jahrhundert aufzuweisen hat, ist Charles Lebrun (1619—1690). Nach Lebruns Tode ist es mit der großen heroischen Kunst in Frankreich zu Ende, dagegen besitzt es noch tüchtige Porträtmaler, wie Hyacinthe Rigaud (1659—1743), der uns die Bildnisse der berühmten Persönlichkeiten seiner Zeit ebenso hinterlassen hat, als dies für das 17. Jahrhundert Pierre Mignard le Romain (1610—1695) gethan. Mit dem Beginne des vorigen Jahrhunderts tritt die französische Genremalerei auf; ihre Hauptrepräsentanten sind Antoine Watteau (1684—1721), François Boucher (1704 bis 1770), Jean Baptiste Greuze (1726—1805). Unter den Porträtmalern zeichnet sich aus Antoine Pesne (1684—1757), unter den Landschaftern Joseph Vernet (1714—1789).

In Spanien hatte die Nachahmung der italienischen Malerei schon im 16. Jahrhundert begonnen; bald war es die gewaltige Formengebung Michelangelos, die sie anzog, bald die Anmuth Raffaels oder die Farbenpracht der Venezianer, besonders Tizians. Erst Francisco Zurbaran (1598—1662) hat eine eigene originelle Auffassung in seinen Heiligenbildern, während Don Diego Rodriguez da Silva

y Velasquez (1599—1660) in seinen Porträt- und Genrebildern an flämische Maler, z. B. Rubens erinnert. Bartolomé Estéban Murillo (1618—1682) ist zugleich der vorzüglichste spanische Historienmaler, als auch in der Darstellung des Genres ganz unerreicht. Antonio Palomino y Velasco (1653—1726), der letzte namhafte Meister, ist ein Künstler im Geiste des Schnellmalers Luca Giordano.

In den flämischen Niederlanden, wo im 15. Jahrhundert die Schule van Eycks so viel Schönes hervorgebracht hatte, erregten gegen Anfang des 16. Jahrhunderts die Werke der italienischen Maler eine solche Bewunderung, dass viele Künstler sich auf den Weg machten, um von Raffael, von Michelangelo zu lernen, wenigstens ihre Werke zu studieren, so Jan Schoreel (1495—1532), Jan Gossaert von Maubeuge (1474—1535), Barend van Orley (1488—1541). Aber weder ihnen noch ihren Nachfolgern, dem Marten van Heemskerk, dem Franz Floris, Marten de Vos und wie all die einst von ihren Zeitgenossen bewunderten Künstler hießen, gelang es, das Problem zu lösen, niederländische Auffassung mit der vornehmen italienischen Form zu verbinden. Nur einem ist dies geglückt, und dies ist Peter Paul Rubens (1577—1640), der diese Epoche der Kunstentwickelung glänzend abschließt. Sein bedeutendster Schüler Antoni van Dyck überlebt ihn nur ein Jahr.

Mit der Nachahmung der Italiener haben es die Holländer auch eine Zeitlang versucht (Cornelis van Haarlem, Abraham Bloemaert, Pieter Lastman, Gerhard Honthorst), aber dann gänzlich auf diese Bestrebungen verzichtet. Sie sind zunächst tüchtige Porträtmaler, also schon als solche auf die Natur als Lehrmeisterin angewiesen. Frans Hals (1584—1666) hat seine Bilder frisch nach dem Modell gemalt und sich nicht darum gekümmert, ob sein Werk einen akademischen Anschein hatte oder nicht. Und ebenso unabhängig steht Rembrandt van Rijn (1608—1669) da, nicht dass er die Italiener, die Denkmäler des classischen Alterthums nicht zu schätzen wusste — er kannte ihre Werke sehr wohl — aber er bildet sich für seine Arbeiten seinen eigenen Stil und entlehnt ihn nicht von anderen Meistern.

Die hervorragenden Meister der holländischen Schule werden bald nacheinander geboren, 1607 Jan Lievens, 1608 Joost van Craesbecke und Gerhard Terborch, 1609 Hermann Sachtleven und Rembrandt, 1610 Jan Both, Adriaen van Ostade, auch der Flamländer David Teniers, 1611 Ferdinand Bol, 1613 Gerhard Douw, Pieter de Laar, Bartholomaeus van der Helst, 1615 Govaert Flinck und Jan Wynants. Dann folgen 1618 Antony Waterloo, 1619 Artus van der Neer, 1620 Philipp Wouwerman, Herman van Swanefeld und Cornelius Bega, 1621 Isaak van Ostade, Gerbrandt

van den Eeckhout, Ad. Pynacker, Aldert van Everdingen, 1623 Jan Baptist Veenix, 1624 Nicolaus Berchem, 1625 Paul Potter, Karel Dujardin, Jakob Ruysdael, Joh. Lingelbach, 1626 Jan Steen. Dann kommen noch als Nachzügler 1630 Gabriel Metsu, 1631 Ludolf Bakhuysen, 1633 Willem van de Velde, 1634 Anton Frans van der Meulen, 1635 Frans van Mieris und Simon de Vlieger, 1636 Jan le Ducq, 1638 Meindert Hobbema, 1639 Kaspar Netscher, 1640 Pieter van Stingelandt, 1643 Gottfried Schalken und Eglon van der Neer. Und von all diesen Meistern war die Mehrzahl schon bis 1680 gestorben; der kleinste Theil erreichte das Jahr 1690; nur wenige lebten bis in die ersten Decennien des vorigen Jahrhunderts. So hat die Blüte der holländischen Malerei nur kurze Zeit, sechzig, höchstens siebzig Jahre gedauert, zur Noth zwei aufeinanderfolgende Künstlergenerationen hervorgebracht, und doch in dieser kleinen Spanne Zeit sie so viel Schönes und Kostbares geschaffen, zugleich auf allen möglichen Gebieten thätig. Nur eins fehlt ihr: die große historische Kunst; die dürfen wir bei den Holländern nicht suchen; allein die ist ja von den Italienern so vorzüglich cultiviert worden, dass ein Mehr die Welt auch nicht bedurfte. Jedoch was der Kunst jener Zeit noch ganz fehlte: die Cabinetmalerei, die nicht für Kirchenhallen, nicht für die Säle der Großen dieser Welt, sondern für das behagliche Heim des wohlhabenden Bürgers bestimmt ist, weniger zur Begeisterung und Bewunderung hinreißt, als zur Freude des Beschauers beiträgt, die man liebgewinnt und wie alte Freunde immer höher schätzt, je öfter man mit ihr verkehrt; diese Art von Malerei geschaffen zu haben, das ist das Verdienst der Holländer; sie ist nicht ideal, nichts weniger als das, allein im besten Sinne des Wortes realistisch. Die holländischen Maler haben von der Kunst anderer Völker wohl auch gelernt, aber sie sind durchaus originell, keine Nachahmer, sondern selbstschöpferisch.

Eine traurige Aufgabe ist es, die Geschichte der deutschen Malerei seit Dürers Tode darzustellen. Als die alten Meister gestorben, war kein Nachwuchs da, sie zu ersetzen. Es versuchten auch die deutschen Maler von den Italienern wie von den Holländern zu lernen, haben aber wenig Erfolg dabei gehabt. Sie haben den Flamländern nachgestrebt, ohne bessere Resultate zu erreichen. Am erträglichsten sind immer noch die Porträtmaler, wie Christoph Amberger (1490—1563), am widerwärtigsten die Historienmaler, wie Tobias Stimmer von Schaffhausen (1539—1582) Hans von Aachen (1552—1615), Joseph Heinz von Bern (1565—1609), Mathias Kager zu Augsburg (1566—1634), der den großen Saal des Rathhauses zu Augsburg malte. Prätension ohne gründliches Können, mangelhafte

Zeichnung und noch weniger ansprechendes Colorit zeichnen die Werke aus, die wenig mehr als geschickt verwendete Reminiscenzen bieten. Eine Ausnahme machen etwa die Schüler der Venezianer, Hans von Kalkar († 1546), der in Tizians Werkstätte lernte, und Johann Rottenhammer (1564—1623), der an den Werken des Tintoretto sich gebildet hat. Originell und bedeutend erscheint allein der Frankfurter Landschaftsmaler Adam Elzheimer (1574—1620). Hatte die deutsche Kunst schon im 16. Jahrhundert wenig Erfolge aufzuweisen, so sind dieselben im folgenden Säculum nach dem verherenden Kriege noch spärlicher. Die Leistungen eines Karl Screta Ssotnovsky von Zaworzitz (1604—1674) sind ja für seine Zeit und in Anbetracht, dass andere noch weniger konnten, ganz achtbar; wir können auch den Arbeiten des Joachim von Sandrart (1606—1675), besonders seinen Porträts, nicht ihren Wert für ihre Zeit absprechen; die Thierbilder des Johann Friedrich Roos (1631—1685) mögen ihre Bedeutung haben, aber mit den Werken der gleichzeitig in anderen Ländern wirkenden Meistern dürfen sie doch nicht verglichen werden. Und das sind einige der Größten; die Durchschnittsmasse copierte nach Kupferstichen, ahmte die holländischen Bambocciaden schlecht genug nach und gelangte dazu, wenn sie in Rembrandts Stil arbeitete, dessen Helldunkel in ein Schwarzdunkel zu verwandeln. Im 18. Jahrhundert wurde es nicht besser: zu lohnenden, wirklich künstlerische Begabung erfordernden Arbeiten holte man Italiener, Niederländer, Franzosen herbei, die gewöhnliche, schlecht bezahlte Leistung forderte man von den deutschen Malern. Die Arbeiten der Landschafter Franz Joachim Beich (1663—1748), Christoph Agricola (1667—1719), Joh. Alex. Thiele (1685—1752) sind ja recht schön, aber man muss sie nicht mit anderen Werken vergleichen. Der Bedeutendste und Begabteste ist unzweifelhaft Christ. Wilh. Ernst Dietrich (Dietricy, 1712—1774), ein Künstler, dem die Nachahmung seiner niederländischen oder italienischen Vorbilder meisterhaft geglückt ist, und der die Technik der Malerei verstand wie nur sehr wenige seiner Zeitgenossen. Auch die Schlachtenmaler, wie Georg Philipp Rugendas (1666—1742) und August Querfurt (1696—1761), haben recht Erfreuliches geschaffen, besonders aber sind die Arbeiten der Porträtisten hoch zu schätzen. Joh. Kupetzky (1666—1740), Balthasar Denner (1635 bis 1749), vor allem der tüchtige Anton Graff (1736—1803) haben in ihrem Fache ganz Hervorragendes geschaffen. Um so trauriger ist es mit der Historienmalerei bestellt. Noch am erträglichsten sind die Kirchen- und Decorationsmaler im Stile der späteren Italiener, Michael Willmann (1630—1706), Peter Joh. Brandl (1668—1739) und Joh. Lorenz Reiner (1686—1743); aber die Arbeiten von Adam Friedrich Oeser

(1717—1799), von Christian Bernhard Rode (1725—1797) haben heute doch nur noch ein historisches Interesse, und dasselbe dürfte wohl auch von den Bildern der einst so gefeierten schönen Angelica Kauffmann (1742—1808) zu sagen sein. Wie viele werden heut noch den akademischen Werken des Anton Raphael Mengs (1728—1778), des Freundes von Winckelmann, Geschmack abgewinnen! Wenn man sich mit den aus lauter Reminiscensen von antiken Statuen, von berühmten Gemälden zusammengeflickten Historienbildern jener Zeit beschäftigt hat, empfindet man es wie eine Erquickung, zu den schlicht bürgerlichen anspruchslosen Arbeiten des Meisters Nicolaus Chodowiecky (1726—1801) sich wenden zu können (vgl. Seite 401, Fig. 273), dessen Werke noch Bedeutung haben werden, wenn man von den Malern, wie Tischbein, Hackert und wie die Koryphäen des Goethe'schen Kreises heißen, nichts mehr wissen wird. Es ist schon bemerkt worden, dass die Geschichte der deutschen Malerei von Dürers Tode bis auf unser Jahrhundert wenig Anziehendes bietet; dies ist wohl auch der Grund, weshalb so überaus selten sich ein Forscher mit ihr beschäftigt; wenn es aber die Literarhistoriker möglich gemacht haben, sich durch die Dichtungen des Martin Opitz oder des Hoffmannswaldau und des Caspar Lohenstein durchzuarbeiten, wenn sie im Stande waren, die Asiatische Banise, die langweiligen Romane Nicolai's oder gar Sophiens Reise zu lesen, so werden die Kunsthistoriker wohl auch den Muth finden müssen, jene unerquickliche Periode gründlich zu durchforschen.

Eine strengere Auffassung der Kunst vertritt in Frankreich Jacques Louis David (1740—1825), in Deutschland Asmus Carstens (1754—1798). Nicht einzig auf Anmuth und Liebreiz soll der Maler sein Augenmerk gerichtet haben, sondern er soll große erhabene Stoffe wählen und dieselben schlicht und einfach, wie die Bildhauer des Alterthums dies gethan, darstellen; in den Denkmälern der alten griechisch-römischen Kunst sind die Vorbilder der modernen Zeit zu suchen. Diese Grundsätze sind bei beiden Meistern dieselben, nur stellt David Ereignisse des Alterthums dar, die leicht für den Beschauer auch manche Bezüge zur Gegenwart bieten; Carstens dagegen begnügt sich nur dem Gelehrten voll begreifliche Scenen aus griechischen Dichtern zu wählen und hat deshalb über den Kreis der Künstler und der Kunstgelehrten hinaus keinen Einfluss geübt. David ist ein vorzüglicher Zeichner und ausgezeichneter Maler: Carstens Intentionen sind größer als seine Darstellungskunst, und auf die vollfarbige Ausführung verzichtet er stets. David sieht schon selbst sich genöthigt, als Hofmaler Napoleons von seinen Principien abzuweichen und das moderne Leben darzustellen; seine

nächsten Schüler werden die Verherrlicher des Napoleonischen Ruhmes. Aber trotzdem wird das streng akademische Glaubensbekenntnis, dass keine Kunst zulässig sei, die nicht auf dem Studium der Alten beruhe, festgehalten, bis die Romantiker diesen Bann brechen und anderen Auffassungen den Weg bahnen. Dass aber die correcteste Zeichnung und tüchtige Malerei erforderlich sei, ein wahres Kunstwerk zu schaffen, darüber sind in Frankreich alle Parteien einig; die akademische Richtung ist auch durchaus nicht beseitigt, sondern hat bis auf die Gegenwart bedeutende Meister, wie Ingres, zu ihren energischen Vertretern gezählt, aber neben ihr ist die Schule der Realisten groß geworden, aus der sich wieder eine naturalistische Secte abgesondert hat. Der Kampf ist noch im vollen Gange, und wird wohl sobald nicht entschieden sein. Jedenfalls kann aus diesen oft wunderlichen Experimenten der Kunst der Zukunft nur Vortheil erwachsen.

Dass Carstens Form und Farbe so gering achtete, hat der deutschen Kunst viel Schaden gethan. Seine Nachfolger haben das Ihrige gethan, diese falsche Lehre noch weiter zu verbreiten. Die große monumentale Kunst, welche in dem zweiten bis vierten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts wieder aufzuerstehen schien, deren mächtigster und berufenster Vertreter Cornelius war, ist doch nur eine künstliche Schöpfung gewesen, die den großsinnigen Intentionen des Königs Ludwig hauptsächlich ihr Dasein verdankte. In der Masse des Volkes hat diese Kunst keine Wurzel gehabt; die zollte ihre Bewunderung lieber den Romantikern der Düsseldorfer Schule Wilhelm Schadows. Aber neben den Darstellungen minniglicher Burgfräuleins, von trauernden Königen, Juden etc. tritt da auch die Genredarstellung wieder in ihr Recht, ebenso die Landschaft.

So lange der Verkehr der Völker nicht durch die Eisenbahnen vermittelt wurde, hatten die Deutschen von den Franzosen, diese von den deutschen Künstlern wenig genug gewusst. Erst in den Vierzigerjahren beginnt wieder zwischen ihnen ein künstlerischer Austausch; die Franzosen würdigen den Ernst und die Größe der deutschen Historienmalerei, die Deutschen ziehen nach Paris, das Handwerk der Malerei gründlich zu erlernen. Manche Verkehrtheiten haben sie von da in die Heimat mitgebracht, allein die Hauptsache war doch erreicht: sie haben wieder malen gelernt. Wie auch in Deutschland die ideale Kunstauffassung mehr und mehr zurückgedrängt wird und der Realismus Boden gewinnt, das kann wohl keinem aufmerksamen Besucher unserer Gemäldeausstellung entgehen. Und das ist doch nicht so sehr zu bedauern, wenn auch zuweilen recht sonderbare Erzeugnisse uns darge-

boten werden. Der Realismus charakterisiert immer den Beginn einer Kunstepoche, und aus ihm kann sich auch in der Neuzeit wieder eine herrliche ideale Kunstauffassung entwickeln. Zeit wird dies kosten, bis die noch unklaren Tendenzen der Zukunft sich deutlich herausbilden; immer mehr verliert die Kunst des classischen Alterthums für die moderne Kunst an maßgebender Geltung; da ihr Kanon nicht mehr geachtet wird, so fragt es sich, welche Gesetze in Zukunft für die Kunst bindend sein werden. Doch das sind Fragen, auf die wohl heut keiner eine Antwort zu geben vermag, und so sollen sie auch für uns auf sich beruhen bleiben. So viel aber ist sicher: malen können unsere heutigen Meister; man biete ihnen nur die Gelegenheit, dies auch in großartigen Werken zu zeigen.

K. Die Technik der Malerei.

Nachdem wir die Gattungen der Malerei hier kurz und flüchtig geschildert, müssen wir jetzt noch die verschiedenen Techniken in Betracht ziehen, deren sich der Maler zu bedienen pflegt.

Wir haben da zunächst zu besprechen

a) Die Wandmalerei.

Es wurde schon darauf hingewiesen, dass der Künstler, welcher ein Gemälde an der Wand einer Kirche, eines Palastes oder sonst eines Gebäudes auszuführen hat, darauf Rücksicht nehmen muss, dass dies Bild aus einer verhältnismäßig großen Entfernung betrachtet wird. Da ein solches Werk gewöhnlich in großen Dimensionen angelegt ist, so muss schon deshalb, um dasselbe gut zu übersehen, der Beschauer weit zurücktreten; viele Gemälde aber sind auch hoch oben an den Wänden, an den Gewölben angebracht und lassen darum eine Betrachtung aus nächster Nähe nicht zu. Deshalb wird der Künstler darauf achten, dass seine Composition recht klar und einfach sich darstellt; er wird mit möglichst wenigen Gestalten auszukommen trachten und sich hüten, durch Überladung mit Einzelheiten die Wirkung des großen Ganzen abzuschwächen. Eine sorgsame Ausführung der Details würde nicht zur Geltung gelangen und braucht deshalb dem Künstler nicht so am Herzen zu liegen, als wenn er ein Staffeleibild zu fertigen hat. Einfachheit und Schlichtheit der Composition ist also geboten; die Größe der Auffassung muss für den Mangel eines blendenden Colorits, einer genauen Detailschilderung Ersatz leisten. Die italienische Kunst, die aus der Wandmalerei sich herausgebildet, hat dieser Schulung

die monumentale Wirkung ihrer Gemälde zu verdanken, während die ältere deutsche, die niederländische Malerei, aus der Miniatur- und Staffeleimalerei sich entwickelnd, immer einen Hang zeigt, im Detail sich zu verlieren, kleinlich zu wirken.

Je nachdem nun der Künstler auf den trockenen oder auf den nassen Kalkbewurf sein Gemälde ausführt, sprechen wir von einer Malerei al secco oder al fresco. Al secco malt er mit Mineralfarben auf die sorgsam glatt geputzte Mauer. Da Pflanzenfarben sich auf dem Kalkgrunde nicht halten würden, so ist die Palette des Wandmalers schon deshalb mehr beschränkt. Die Contouren der Zeichnung werden auf die Wand entworfen oder nach einer vorliegenden Skizze übertragen und mit Farbe nachgezogen. Diese gewöhnlich mit rothbrauner oder schwarzer Farbe fixierten Umrisse füllten die Maler des frühen Mittelalters, nachdem der Hintergrund einfarbig angelegt war, mit den Localtönen aus, deuteten die Schatten an, setzten die Lichter auf und vollendeten das Gemälde, indem sie die Contouren vielleicht noch einmal hervorhoben. Ein solches Bild wirkt flach wie ein gewebter oder gestickter Teppich und ist darum zur Wanddecoration vorzüglich geeignet. Die Localität der Handlung u. s. w. ist nur angedeutet; auch bei den Figuren wird nur das unerlässlich Nothwendige gegeben: alles Fehlende zu ergänzen wird der Phantasie des Beschauers überlassen. So erfüllt diese Art der Wandmalerei, wie sie bis etwa in das 13. Jahrhundert geübt wurde, in der That die Aufgabe, die Papst Gregor der Große ihr zugewiesen hatte, für die des Lesens Unkundigen eine verständliche Schrift zu bieten. Wie aber das Lesen ja mit einiger Mühe verbunden ist, so mussten auch die Beschauer dieser Gemälde selbst mit thätig sein, wollten sie eine volle Wirkung von deren Betrachtung gewinnen.

Jedoch kann auch in dieser Technik die sorgsamste Ausführung eines Gemäldes leicht erzielt werden. Man darf die Arbeit nicht zu sehr übereilen, kann fertige Partien immer aufs neue übermalen und ändern, kurz sich, so lange man will, mit seinem Gemälde beschäftigen. Die Farben sehen zwar, ehe sie eingetrocknet sind, viel dunkler aus, und insofern ist es schwierig, die Wirkung immer voraus zu berechnen; indessen hilft sich der Maler, indem er auf einem porösen Ziegel, der die Feuchtigkeit gut aufsaugt, die Farbe probiert. Diese Art von Malerei würde sich also für die Anwendung sehr empfehlen, wäre sie haltbarer. Allein die Farbe blättert leicht ab; wird die Wand feucht, so löst sie sich auf und fließt ineinander, und das ist der Grund, der den Gebrauch der bei weitem schwierigeren, aber dafür auch viel dauerhafteren Frescomalerei den Künstlern lieber und angenehmer gemacht hat. In der neueren Zeit haben indessen

die mit Caseïn angeriebenen Farben sich sehr brauchbar erwiesen; andere Versuche, dauerhafte wetterbeständige Farben herzustellen (die 1846 von Schlotthauer erfundene Stereochromie), scheinen gleichfalls Erfolg zu versprechen, und besonders berechtigen die Keimschen Mineralfarben zu den besten Erwartungen, da sie sich auch den Einflüssen der Witterung trotzend erwiesen haben.

Auch der Frescomaler malt auf die gekalkte Wand, aber wartet nicht, bis die Putzschicht getrocknet ist, sondern führt seine Arbeit auf dem nassen oder wenigstens feuchten Kalk aus. Zuerst wird ein dicker und fester Rauhputz angeworfen, und sobald dieser trocken, eine dünnere feinere Putzschicht aufgetragen, auf die dann der aus gutem, mit feinem Sande vermischtem Kalk bestehende Bewurf in einer ganz schwachen Lage angelegt wird. Diese letzte Schicht, auf die gemalt wird, der Intonaco der Italiener, wird fein geglättet und von Sandkörnern möglichst gesäubert. Der Jesuit Andrea Pozzo, der eine Anleitung zur Frescomalerei verfasst hat, rathet, nur in gut ventilierten Räumen solche Arbeiten auszuführen, da die Ausdünstung des nassen Kalkes der Gesundheit schädlich sei. Von dem Intonaco wird nur so viel an die Wand angetragen, als der Maler an einem Tage zu bemalen im Stande ist; wenn er seine Arbeit beendet, wird der nicht bemalte Putz sorgfältig entfernt und bei Fortsetzung der Malerei immer wieder stückweise aufs neue angesetzt. Sobald der Intonaco so weit erhärtet ist, dass er nicht leicht mehr dem Drucke der Finger nachgibt, kann die Malerei beginnen; würde der Künstler auf den nassen Kalk malen, so könnten leicht die Farben ineinander fließen. Bei der Frescomalerei kommt es darauf an, schnell ein Stück der Arbeit ganz fertig zu machen; ein langes Zögern ist gerade bei dieser Maltechnik durchaus nicht erlaubt: der Maler muss, ehe er die Arbeit beginnt, genau wissen, was er will. Und so konnte Michelangelo wohl mit Recht sagen, das Ölmalen könne ein Künstler Weibern und Kindern überlassen: die Frescomalerei sei allein für Männer eine würdige Aufgabe. In der That haben sich meines Wissens Künstlerinnen nie mit Frescomalen beschäftigt. Große Genies wie Michelangelo konnten nach kleinen Skizzen allenfalls die Zeichnung mit sicherer Hand gleich auf den Kalk entwerfen: die Mehrzahl der Maler aber hat Zeichnungen in Originalgröße auf Papier ausgeführt, die dann mechanisch durch Pausen auf den Intonaco übertragen wurden. Diese Zeichnungen werden Cartons genannt. Der Größe des auszuführenden Gemäldes entsprechend wird eine Zeichnung auf Papier angefertigt. Ist das Gemälde sehr umfangreich, so werden viele Bogen Papier zusammengeleimt und

so die erforderliche Bildfläche hergestellt. Gewöhnlich entwirft man den Carton mit Zeichenkohle, da diese sich leicht abwischen lässt, hinreichende Schwärze hat und die Übergänge der Schattierung weich und schön wiederzugeben gestattet. Um die Kohlenzeichnung zu fixieren, wird das Papier vorher mit Leim überstrichen; indem man nun nach Beendigung der Arbeit mit Wasserdämpfen den Leim erweicht, hält er die Kohlenpartikelchen fest, so dass die Zeichnung nicht mehr verlöscht werden kann. Man kann auch mit Firnissen die Rückseite des Papiers tränken und so einen gleichen Erfolg erzielen. Berühmt sind die Cartons, welche Michelangelo und Lionardo da Vinci 1504—1505 zur Ausschmückung des Rathssaales in Florenz entwarfen; der erstere zeichnete bekanntlich eine Schlacht gegen die Pisaner, der andere die Schlacht bei Anghiari. Diese Cartons sind in der Folgezeit wahrscheinlich wieder zerstückt und so verloren worden; Raffaels Carton zur Schule von Athen wird in der Biblioteca Ambrosiana zu Mailand noch heute bewahrt. — Nach dieser Cartonzeichnung werden die Pausen nun stückweis angefertigt; auf geöltes oder gefirnistes Papier wird das Erforderliche vom Carton durchgezeichnet; die Umrisse der Durchzeichnungen werden mit Nadeln durchstochen, dann diese Nadelstiche mit Kohlenstaub eingepudert und darauf das Blatt auf den Putz gedrückt, so dass sich die Umrisse auf demselben ausprägen. Oder man zieht mit einem Eisen die Umrisse nach, die dann als leichte Vertiefungen — oft selbst auf Photographien noch wahrnehmbar — in dem Intonaco sichtbar werden. Die Malerei wird, wie schon bemerkt, nur mit Mineralfarben ausgeführt. Da der feuchte Bewurf die Farbe aufsaugt, so muss dieselbe wiederholt aufgetragen werden; Übergänge der Schatten sind durch Vertreiben mit dem weichen Borstenpinsel zu erreichen. Sobald der Maler seine Tagesarbeit beendet, wird, wie gesagt, der überflüssige Putz entfernt. Die Schwierigkeit der Frescomalerei ist eine sehr große, einmal, weil es gilt, sofort den richtigen Farbenton zu treffen, dann aber, weil diese Farben, so lange sie feucht sind, viel tiefer aussehen, als wenn sie aufgetrocknet sind. Wenn nun auch eine Farbenskizze dem Maler die Wahl und Tönung der Farbe erleichtert, so kann er doch erst nach Tagen, ja bei nasser Witterung erst nach Wochen die Wirkung seines Bildes beurtheilen. Und dann noch zu bessern, das ist sehr schwierig. Will er einzelne Partien ändern, so muss das ganze Stück Putz entfernt, abgekratzt und neu aufgetragen werden, und es fragt sich dann, ob der Maler genau den zu dem übrigen Bilde stimmenden Farbenton trifft. Ein Übermalen des trockenen Gemäldes ist sehr wohl ausführbar, allein diese Übermalungen blättern mit der Zeit ab und gehen zugrunde.

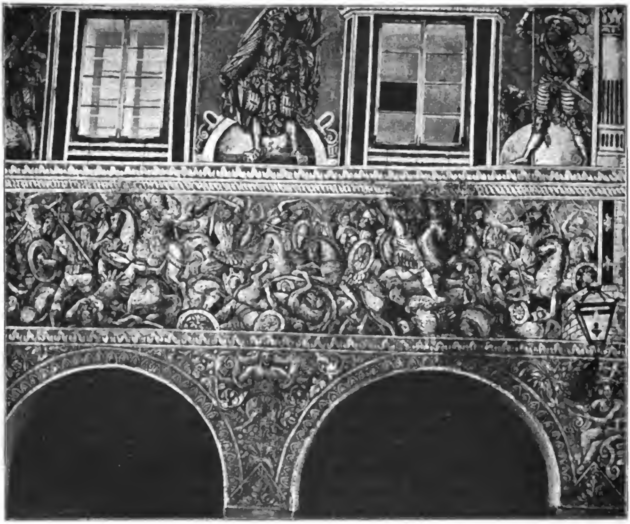
Wenn aber die Ausführung von Fresken auch schwierig ist, so hat der Künstler doch die Beruhigung, dass sein Werk, vorausgesetzt die Wand, auf der es gemalt ist, wird nicht zerstört, sich lange Jahrhunderte in unveränderter Frische erhält. Im Freien freilich, den Einflüssen der Atmosphäre ausgesetzt, dauern wenigstens in Deutschland Fresken nicht. Nicht allein die Malereien am Isarthore und an der neuen Pinakothek zu München, sondern auch die geschützteren Gemälde in den Arcaden des Hofgartens sind binnen kurzer Zeit zerstört worden. Etwas anderes ist es, wenn Fresken in Innenräumen angebracht sind. Während Lionardo da Vincis Abendmahl in Sta. Maria delle Grazie zu Mailand bald nach seiner Vollendung, weil es in Ölfarben ausgeführt war, ganz zerstört wurde, hat sich das Frescobild, das Gio. Donato Montorfano 1495 an die gegenüberliegende Wand malte, trotz aller Überschwemmungen und Unbilden, welche das Refectorium zu erdulden hatte, ganz gut erhalten.

Wenn selbst die Wand zerstört wird, so versteht man jetzt doch das Gemälde zu retten, indem man es auf Leinwand überträgt. Man beklebt zunächst die Bildfläche desselben mit Leinwand, löst mit größter Vorsicht die Kalkschicht von der Wand los und entfernt dann den Putz mit vieler Mühe so weit, dass nur eine ganz dünne Farbschicht noch übrig bleibt. Jetzt wird auf die Rückseite des Gemäldes Leinwand fest aufgeleimt; darauf löst man die auf der Vorderseite aufgeklebte Leinwand wieder ab, und so erscheint nun die dünne, das Gemälde tragende Farbschicht auf der Leinwand befestigt und kann beliebig transportiert werden. Erfunden wurde diese Manipulation von Pietro Palmaroli († 1828), nach anderen von dem Mailänder Stefano Barezzi.

Mühsam ist die Arbeit des Frescomalers, und es lässt sich wohl begreifen, dass Maler, die auf eine sehr vollendete Ausführung Gewicht legten, die auf die Freiheit, jederzeit zu ändern und zu übermalen, nicht verzichten wollten, der Ölmalerei den Vorzug gaben, zumal dieselbe ja auch an Farbenglanz die immer ziemlich matte Frescomalerei weit übertraf. Deshalb hat Lionardo die Wand, auf der er sein Abendmahl malen wollte, mit Mastixfirnis getränkt und sodann mit Ölfarben sein Werk ausgeführt, und er beabsichtigte auch, die Schlacht von Anghiari in der Sala del Consiglio zu Florenz in gleicher Technik zu malen. Das erste Gemälde ist so gut wie ganz verdorben; das zweite Project ist nur begonnen, aber nicht zu Ende geführt worden. Auch in der Sala di Costantino des Vaticans sollten die Gemälde mit Olfarben, nicht al fresco gemalt werden. Man hat aber diese Technik doch später nicht mehr angewendet.

Ebenso hat man eine zumal im 16. Jahrhundert sehr beliebte Art von Wandmalerei in der Folgezeit ganz vernachlässigt: die Sgraffitomalerei. Über den Bewurf der Wand wird eine Schicht dunkelbraun oder schwarz gefärbten Mörtels aufgetragen und über diesen eine dünne Lage hellgefärbten Putzes gelegt. Wenn man nun

Fig. 299.



Sgraffitomalerei am Rathhaus zu Prachatitz.

in diesen hellen Putz, so lange er weich ist, so tief einkratzt, dass man die dunklere Farbschicht bloßlegt, so tritt dieselbe sichtbar hervor. Indem man also mit löffelartigen Spachteln in die obere Schicht die Zeichnung einkratzt, erscheint dieselbe dunkel auf hellem Grunde. Zur Verzierung von Façaden hat man, wie es scheint, schon im 15. Jahrhundert die Sgraffitomalerei benutzt, eine Kunst, die auch in Deutschland und Böhmen bis zum dreißigjährigen Kriege

vielfach geübt wurde (Fig. 299). Eine künstlerische Bedeutung erhielten diese Sgraffiten durch Baldasare Peruzzi (1481—1537), Maturino und Polidoro da Caravaggio († 1543), welche an den Friesen der römischen Paläste und Wohnhäuser großartige historische Compositionen ausführten, Arbeiten, die großentheils zerstört sind, und die wir nur noch aus Kupferstichreproductionen kennen. In unserer Zeit ist hauptsächlich auf Gottfried Semper's Anregung die Sgraffitomalerei wieder mehr geübt worden; zunächst wurde sie zur Herstellung architektonischer Zieraten verwendet, dann aber auch in alter Weise zur Darstellung historischer Figurenbilder gebraucht. Einer der ersten, die sich in dieser Malweise wieder versuchten, war der früh verstorbene Max Lohde, der im Berliner Louisenstädtischen Gymnasium schon in den Sechzigerjahren einen Fries malte. Unter den lebenden Künstlern sei Wilhelm Walther (geb. 1826) genannt, der 1876 an der Stallgallerie des Dresdener Schlosses den schönen Fries mit den Bildern der sächsischen Fürsten ausführte.

b) Die Stickerei und Weberei der Wandteppiche.

Auf schöne Wandteppiche, mit denen man schnell eine Kirche oder einen Festsaal ausschmücken konnte, hat das Mittelalter sehr viel gehalten. Sie boten den Wandgemälden gegenüber den Vortheil, dass sie nur bei festlichen Gelegenheiten hervorgeholt und aufgehängt wurden, für gewöhlich aber wohl verwahrt und vor allen schädlichen Einflüssen gesichert waren. Die Kirche brauchte sie an Feiertagen, aber ebenso beliebt waren sie bei den Großen und Reichen des Landes. Sollte ein Gast recht geehrt werden, fand eine Festfeier in einem Schlosse statt, galt es den Holztribünen bei einem Turnier ein stattliches Aussehen zu geben: immer benutzt man zur Ausschmückung der Räume wie der unscheinbaren Brettergerüste diese Umhänge; ja, wenn man einer Stadt ein recht festliches Gewand anlegen wollte, dann hing man sie aus den Fenstern der Häuser und bedeckte mit ihnen die Wände derselben. Sehr alte gestickte wie gewirkte Wandteppiche sind in dem Dome zu Halberstadt (Fig. 300), in der Stiftskirche zu Quedlinburg erhalten; einer besonderen Berühmtheit jedoch erfreut sich der sogenannte Teppich von Bayeux (Fig. 301), eine Leinwandstickerei des 11. Jahrhunderts von 70 Meter Länge und 50 Centimeter Breite, auf welcher die Eroberung Englands durch Wilhelm den Eroberer dargestellt ist. Die gewirkten Wandteppiche wurden im 14. und 15. Jahrhundert meisterhaft in Flandern gewebt (Fig. 302), und die großen flämischen Maler haben das Ihrige dazu beigetragen, die Vortrefflichkeit dieser

Arbeit noch zu steigern (Fig. 303). Man kann sich von deren Schönheit eine Vorstellung machen, wenn man im Museum zu Bern die wohlerhaltenen Teppiche betrachtet, die in den gegen Karl den Kühnen geführten Kriegen von den Schweizern erbeutet wurden. Berühmt waren zumal die Fabrikate von Arras, und von dieser Stadt haben die Arazzi, wie die Italiener die gewirkten Teppiche nennen, ihren Namen erhalten. Schon im Beginn des 15. Jahrhunderts wanderten Niederländer, Franzosen in Italien ein und begründeten daselbst eigene

Fig. 300.

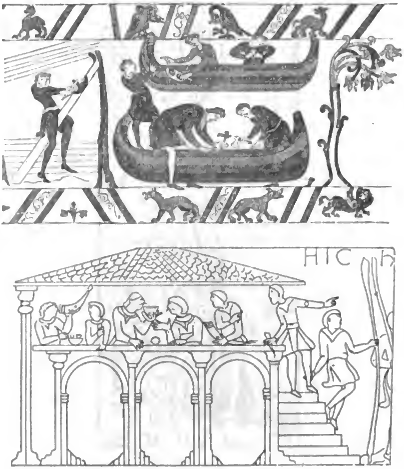


Von einem Teppich im Dome zu Halberstadt.
(Nach E. Müntz.)

Werkstätten. Allein die vorzüglichsten Arbeiten wurden trotzdem noch immer in den Niederlanden angefertigt, und deshalb trug auch Leo X. kein Bedenken, als es galt, die zehn Wandteppiche für die Sixtinische Kapelle ausführen zu lassen, zu denen Raffael den Entwurf gemacht hatte, sie einem niederländischen Weber, dem Pieter van Aelst zu Brüssel, anzuvertrauen. Raffael hatte mit Beihilfe seiner Schüler, des Gian Francesco Penni (il fattore) und des Giovanni da Udine, die Cartons auf zusammengeklebtes Papier mit Leimfarben

gemalt und für jeden derselben 100 Ducaten (circa 5000 Fr.) erhalten. Die Ausführung der Wirkerei dauerte etwa drei Jahre und kostete 15.000 Goldducaten (ungefähr 750.000 Fr.). Am 26. December 1519 wurden sie in der Sixtinischen Kapelle, deren Decke 1512 Michelangelo vollendet hatte, unter den Wandbildern des Pietro Perugino, des Cosimo Roselli, des Sandro Botticelli u. a. aufgehängt. Die Cartons blieben in Brüssel und wurden noch ferner als Modelle

Fig. 301.



Vom Teppich zu Bayeux.

verwendet; solche Wiederholungen finden sich in Berlin, Dresden, Wien (ehemals Mantua), Madrid. In Brüssel fand Rubens sieben Cartons noch auf; sie waren in Streifen zerschnitten, wurden 1630 von Karl I. von England gekauft und in Whitehall aufgestellt; 1653 erstand sie Cromwell bei der Versteigerung der Kunstsammlungen des unglücklichen Königs für 300 £. Sie kamen später in das Schloss Hamptoncourt, wurden unter Georg III. zusammengesetzt und 1866 in das Kensington-Museum gebracht. Die Originalteppiche

fielen bei der Plünderung Roms 1527 in die Hände der Soldaten; an einem, der Blendung des Elymas, versuchte man das Gold auszubrennen. Durch Vermittelung des Connétable Anne de Montmorency kamen sie 1554 wieder in den Vatican. 1798 versteigert, wurden sie pro Stück mit 1250 Piastern bezahlt und endlich 1808 unter Pius VII. wieder zurückgekauft.

Die Tüchtigkeit der niederländischen Weber wird gegen Beginn des 17. Jahrhunderts geringer; in Frankreich werden Fabriken z. B.

Fig. 302.

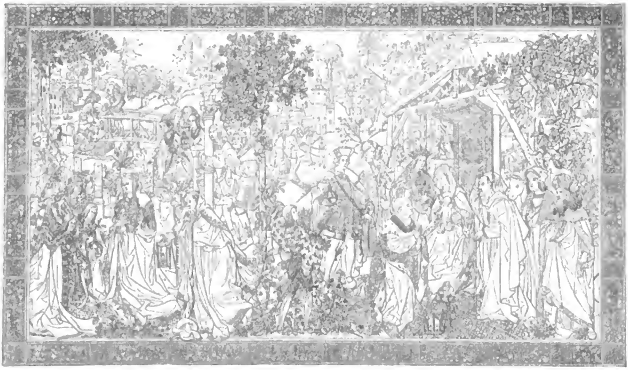


Deutscher Wandteppich im baierischen Nationalmuseum zu München.
(Nach E. Müntz.)

in Fontainebleau schon unter Franz I. gegründet; in Italien blühen die Manufacturen zu Ferrara und zu Florenz. Im 17. Jahrhundert (1620) wird durch Jakob I. in Mortlake (Surrey) die Kunstweberei eingeführt, und diese Anstalt liefert unter Karl I. die vortrefflichen Nachbildungen von Raffaels Cartons aus der Apostelgeschichte. Selbst vom Münchener Hofe wird die Errichtung einer Teppichfabrik um den Beginn des 17. Jahrhunderts gefördert; Pieter de Witte (Candido) lieferte auch für diese Arbeiten Zeichnungen.

In Frankreich hatte Heinrich IV. auch diesen Industriezweig lebhaft unterstützt; nach seinem Tode verfiel er mit anderen Schöpfungen des großen Königs. Erst unter Ludwig XIV. erblühte er von neuem und begann sich großartiger zu entfalten, als 1662 die Manufacture royale des meubles de la couronne gegründet und nach einem Terrain, les Gobelins, verlegt wurde. Von diesem Namen haben die in der Fabrik gefertigten Teppiche und endlich alle derartigen Kunstwebereien die Bezeichung Gobelins erhalten. Der Name aber rührt von einer aus Reims gebürtigen Familie her, die an der Stelle

Fig. 303.

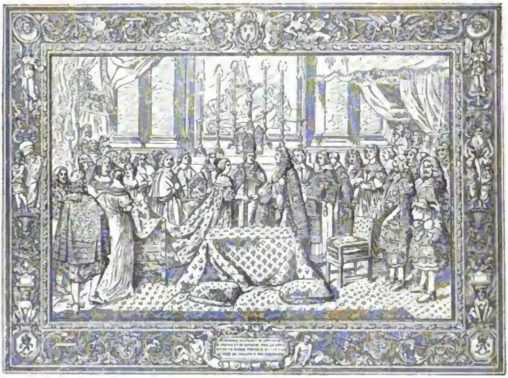


Niederländische Tapete im k. baierischen Nationalmuseum zu München, 22' breit 14' hoch. (Nach Kunstdenkmäler in Deutschland.)

große Färbereien errichtet hatte; aus ihr stammt der Marquis de Brinvilliers, der Gemahl der berüchtigten Giftmischerin. Die Direction der Gobelins erhielt unter Colberts Oberleitung Charles Lebrun (Fig. 304). Diese Fabrik hat die Revolution überlebt und erfreut sich noch heute des besten Gedeihens. Die anderen Anstalten Frankreichs, z. B. die Kunstweberei in Beauvais, für die selbst François Boucher zeichnete (Fig. 305), wie auch die in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts neubegründeten oder wiedererweckten Manufacturen in Berlin, Dresden, München u. a. gehen gegen Ende des Jahr-

hunderts alle ein. Der Geschmack des Publicums hat sich geändert; man zieht Wandbekleidungen von gemustertem Seidendamast vor, der den Möbeln einen besseren Fond verleiht. Je mehr die großen fürstlichen Vermögen des hohen Adels durch die Verschwendung desselben, dann auch durch die Verwüstungen der Revolution hinschmelzen, desto mehr ist man geneigt, auch mit billigeren Wandtapeten fürlieb zu nehmen; endlich hat die Papiertapete als das wohlfeilste Surrogat den Sieg über jene vornehme Kunstindustrie davongetragen.

Fig. 304.



Gobelin nach Lebrun: Trauung Ludwigs XIV.
(Nach E. Müntz.)

Denn theuer sind die Gobelins, das ist gar nicht in Abrede zu stellen. Eugène Müntz führt in seinem hier von mir benützten Werke „La Tapisserie" (Paris, Quantin o. J.) aus, dass ein Quadratmeter Gobelin der Fabrik selbst auf circa 2000 Fr. Arbeitslohn zu stehen kommt. Es hängt dies mit der Schwierigkeit der Arbeit zusammen. Bekanntlich unterscheidet man die Tapeten nach ihrer Herstellung und nennt die, welche auf die senkrecht stehende Fadenkette gearbeitet sind, Haute lisse, die dagegen, deren Kette während der Herstellung horizontal liegt, Basse lisse.

Bei der **Hautelisse** ist, wie gesagt, die Kette, aus Woll-, Seiden- oder Baumwollenfäden bestehend, senkrecht aufgespannt (Fig. 306); Vorrichtungen gestatten dem Arbeiter bald die geraden, bald die

Fig. 305.



Tapete aus der Fabrik von Beauvais, nach einem Carton von François Boucher. (Nach Ernest Bosc.)

ungeraden Fäden an sich heranzuziehen. Er paust den Carton auf die Kette und fixiert mit Tusche oder mit schwarzer Kreide die Contouren. Für die Arbeit stehen ihm nun eine große Zahl abschattierter farbiger Wollen- und Seidenfaden zur Verfügung, die,

auf Spulen aufgewickelt, zum Gebrauch bereit sind; hinter dem Künstler befindet sich der farbige Carton; um ihn zu sehen, muss er sich immer umdrehen. Er beginnt sein Werk am unteren Rande und befestigt den Faden der erforderlichen Nuance erst an einem Kettenfaden, umschlingt dann zunächst die geraden, dann die ungeraden Kettenfäden mit der farbigen Wolle, jedesmal die Schlinge mit der Spule festdrückend und größere Partien durch Schlagen

Fig. 306.



Hautelisse-Stuhl. (Nach E. Müntz.)

mit einem elfenbeinernen Kamme dicht zusammenpressend. Es ist also durchaus Handarbeit, mehr ein Flechten als ein Weben, und dies erklärt, dass ein fleißiger Arbeiter täglich im Durchschnitt nicht mehr als 28 Quadratcentimeter, im Laufe eines Jahres bei 300 Arbeitstagen also 0·84 Quadratmeter herzustellen vermag. Es können allerdings an ein und demselben Gobelin mehrere zu gleicher Zeit arbeiten, allein die Kosten eines solchen Werkes werden dadurch nicht verringert, wenn auch die Dauer der Arbeit verkürzt erscheint. Schon

deshalb wird ein Gobelin immer kostspielig werden, zumal auch die Arbeiter ganz besonders geschickt sein müssen. Sie sehen nämlich ihr eigenes Werk nur von der Rückseite und müssen, um es recht zu beurtheilen, immer erst aus dem Webstuhle hinaustreten.

Die Basse lisse ist nur für den Fachmann zu unterscheiden. Die Fäden der Kette liegen hier wagerecht; unter der Kette ist der Carton befestigt, so dass ihn der Arbeiter vor sich hat, wenn er ihm auch durch die erschwerte Beleuchtung nicht ganz deutlich erscheinen wird. Das Heben der geraden und ungeraden Kettenfäden wird wie beim Webstuhle durch Tritte bewirkt; dadurch kann der Künstler über seine beiden Hände verfügen. Er ist aber nicht im Stande, die Wirkung seiner Arbeit zu ermessen, denn auch er arbeitet an der Rückseite, und erst wenn das Werk beendet und der Gobelin umgekehrt ist, kommen Fehler zum Vorschein, die jetzt nicht mehr abzuändern sind. In dieser Hinsicht hat der Hautelissearbeiter entschiedene Vortheile, da er jederzeit Versehen zu bemerken und zu verbessern in der Lage ist. Die Herstellung der Basselissegobelins erfordert weniger lange Zeit, und deshalb sind sie verhältnismäßig wohlfeiler. Kenner wollen bemerken, dass sie weniger stilvoll ausgeführt sind. Sie werden heute noch in Beauvais und Aubusson angefertigt. Endlich sei noch der Plüschteppiche, die in der Savonnerie zu Paris gearbeitet werden, gedacht.

c) Die Miniaturmalerei.

Eine nicht minder bedeutende Rolle als die Wandmalerei spielen in der Kunstgeschichte die Miniaturen, also die Gemälde, mit denen man kostbare Pergamenthandschriften von altersher bis zum Ausgange des Mittelalters zu zieren gewöhnt war. Die Wandgemälde wurden leicht durch Brand oder andere Unglücksfälle zerstört, beschädigt und dann übertüncht, kurz sie waren eher dem Schicksal ausgesetzt, zugrunde zu gehen, während die Handschriften viel weniger Gefahr liefen, und so erklärt es sich denn, dass es große Abschnitte der Kunstgeschichte gibt, in denen die Entwickelung der Malerei fast einzig durch Miniaturen zu belegen ist. Die mittelalterlichen Handschriftenschreiber haben nun allerdings unter Miniatura etwas ganz anderes verstanden, als was wir heute mit diesem Worte bezeichnen. Minium ist Mennig, Bleiroth, wie Rubrica Zinnober bedeutet. Mit beiden Farben, in der älteren mit Mennig, in der späteren mit Zinnober, pflegte man die Capitelüberschriften, die recht ins Auge fallen sollten, zu schreiben, und der Mann, der dies besorgte, hieß Miniator oder Rubricator. Das Malen nannte man Illuminare, den

Maler Illuminator oder Illuminist; doch schon im 13. Jahrhundert bei Salimbene wird Miniare und Illuminare in gleicher Bedeutung gebraucht (1247: sciant scribere, miniare, quod aliqui illuminare dicunt).

Die von dem Künstler angewendeten Farben, die theils mineralische, theils vegetabilische sind, werden von ihm selbst bereitet,

Fig. 307.



Miniatur aus der Handschrift des Froissart in der städtischen Bibliothek zu Breslau c. 1468.

und über die Anfertigung derselben sind verschiedene Tractate während des Mittelalters geschrieben worden und zahlreiche Recepte noch in Handschriften vorhanden. Angerieben werden sie mit Eiweiß oder mit Gummi arabicum; den im späteren Mittelalter so vielfach angewendeten Goldgrund stellt man aus dünnen Goldblättchen her,









Miniaturen aus der Handschrift des Wilhelm von Oranse. 1387.
(Wien. Ambraser Sammlung)



Tafel IX



Miniatur aus dem Breviarium Grimani.
(Bibl. S. Marco z. Venedig.)

die vermittelst einer rothgefärbten Mischung von Kreide, Gummi und Honig auf das Pergament aufgeklebt und dann poliert werden.

Die ältesten Miniaturen sind die Illustrationen zur Ilias in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, die Bilder der Vaticanischen Virgilhandschriften. Schon gegen Ende des 14. Jahrhunderts werden sehr farbenreiche Handschriftengemälde ausgeführt, z. B. die 1387 für König Wenzel gefertigten Bilder der Handschrift

Fig. 308.



Miniatur des 14. Jahrhunderts. (Sammlung Ambroise Firmin Didot.)
(Nach Gazette des Beaux-Arts.)

des Wilhelm von Oranse in der Ambraser Sammlung zu Wien (Tafel VIII). Sehr schön sind die im 15. Jahrhundert für die Herzoge von Burgund gemalten Miniaturhandschriften (Fig. 307), die nicht nur bildliche Darstellungen der in den Büchern beschriebenen Begebenheiten vorführen, sondern deren Titelblätter auch mit reizenden Bordüren, zusammengesetzt aus ornamentalen Ranken, aus prächtigen Blumen und Früchten, aus Wappen und Figuren, verziert sind; oft sind noch humoristische mehr oder weniger derbe Bilder, die mit

dem Texte gar nichts zu thun haben, eingestreut. Diese humoristischen Darstellungen (drôleries), verwendet zur bloßen Zierat, sind auch in den französischen Miniaturhandschriften (vgl. Fig. 308) sehr beliebt und werden noch von Albrecht Dürer in den bekannten Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians (k. Bibliothek zu München) benutzt. Auch die Anfangsbuchstaben der Bücherabschnitte, die Initialen (litterae initiales), werden je nach Geschicklichkeit des Illuministen mehr oder minder reich mit Ornamenten,

Fig. 309.



Kalligraphische Spielerei.
(In den Windungen der Allongeperücke ist der Bericht über die Schlacht von Ramillies geschrieben.)

bildlichen Darstellungen u. s. w. ausgestattet. Ein Prachtwerk der Miniaturmalerei ist das von niederländischen Meistern Anfang des 16. Jahrhunderts ausgeführte Breviarium des Cardinals Grimani (Bibliothek zu Venedig); von dem einen der Gemälde ist auf Tafel IX eine Nachbildung versucht. Die schöne Kunst der Handschriftenmalerei wird durch den Buchdruck verdrängt; an ihre Stelle tritt der Holzschnitt. Allein Bücherliebhaber lassen sich selbst noch im 16. Jahrhundert Prachtwerke schreiben und von tüchtigen Künstlern mit Miniaturen zieren. So arbeitete Hans Müelich (1516—1573) zu

München für Albrecht V. von Baiern z. B. die Miniaturen zu Orlando di Lasso's septem Psalmi poenitentiales (jetzt in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek). Joris Hoefnagel aus Antwerpen (1545—1618) fertigte für Erzherzog Ferdinand von Tirol 1582—1590 ein kostbares Missal (jetzt in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien) und stand später im Dienste Kaiser Rudolfs II.

Als die Handschriftenmalerei aufhört gefördert zu werden, wird als ein schwacher Ersatz die Schönschreibkunst cultiviert, die seit dem 16. Jahrhundert bis in unsere Zeit hinein sich einer gewissen Beliebtheit erfreut hat. Eine Probe solcher kalligraphischen Spielereien zeigt Fig. 309.

Je mehr die Sitte, Handschriften anfertigen und ausmalen zu lassen, in Vergessenheit gerieth, desto mehr verlegten sich einzelne Künstler darauf, in derselben Technik auf Pergament, Papier oder Elfenbeinplättchen Bildchen zu malen, deren ungemein zarte, detaillierte Ausführung bald Anerkennung fand, zumal in einer Zeit, welche weniger das Bedeutende als das Mühsame zu schätzen geneigt war. Diese, im kleinen Maßstabe ausgeführten Bilder werden nun auch Miniaturen genannt. Ein sehr berühmter Miniaturmaler war Van Blaerenberghe, der unter Ludwig XV. lebte, und dessen Gemälde von den Sammlern mit den höchsten Summen bezahlt werden. So wurde eine Dose mit einem Bildchen von Blaerenberghe (1767), der Besuch bei der Amme, neun Figuren, im Mai 1872 im Hôtel des Ventes zu Paris mit 26.200 Francs ersteigert; auf derselben Auction erlangte eine andere Miniatur des Meisters (1763), den Jahrmarkt von Saint-Germain darstellend, einen Preis von 30.100 Francs.

Die Miniaturmaler bedienen sich gewöhnlich der Deck- (Gouache-) Farben, die, undurchsichtig, übereinander aufgetragen werden können und die untermalte Farbe nicht durchscheinen lassen. Es braucht also das Licht nicht ausgespart zu werden: auf eine dunkle Untermalung lassen sich die hellen Töne mit Leichtigkeit aufsetzen. Auch das Verschmelzen der Farben ist ohne Schwierigkeit zu bewerkstelligen, und so erscheint die ganze Technik verhältnismäßig leicht zu handhaben, jedenfalls leichter als die der Aquarellmalerei. Blumen und Früchte werden z. B. mit Gouachefarben müheloser mit ihrem eigenthümlichen Schmelze dargestellt werden, als dies mit Wasserfarben zu erreichen ist. So verdient diese Gattung der Malerei durchaus nicht die Missachtung, die ihr zumal von Seiten aquarellierender Dilettanten oft genug zutheil wird. Die Landschaft mag der Aquarellist duftiger und poetischer darzustellen im Stande sein: für Stillleben u. s. w. scheint mir die Deckfarbenmalerei immer noch den Vorzug zu verdienen.

Die Aquarell- oder Wasserfarbenmalerei verwendet fast ausschließlich durchsichtige, transparente Farben, die, sobald sie über eine Untermalung angelegt werden, dieselbe im Tone wohl verändern, aber sonst ganz und gar durchscheinen lassen. Was also licht in dem Bilde erscheinen soll, muss ausgespart werden, und auf lichte Untermalung werden die dunkleren Schattentöne aufgesetzt. Durch Abwaschen können die Wirkungen immer gemildert, weicher gestimmt werden, da die Farbe in das Papier selbst eindringt; durch Waschen würde man dagegen eine Gouachemalerei ganz zerstören. Ein gutes Aquarell zu malen ist sehr schwer; je schneller der richtige Ton getroffen ist, je weniger übermalt wird, desto klarer und leuchtender wird die Farbe erscheinen. Wenn nun die älteren Maler sich auch der Wasserfarben hin und wieder bedienten, Skizzen leicht zu colorieren, so haben sie doch nicht eigentliche Gemälde, sondern nur getuschte, lavierte Zeichnungen zu schaffen beabsichtigt: zur Kunst ist die Aquarellmalerei erst von den Engländern ausgebildet worden. Als die ersten Meister werden genannt John Robert Cozens (1752—1799) und Thomas Girtin (1773—1802). 1805 wurde die Society of painters in water colours gegründet, der 1832 die New Society of painters in water colours (seit 1863 the Institut of p. in w. c.) sich anschloss. Der berühmteste unter den englischen Aquarellmalern ist Joseph Mallord William Turner (1775—1851). Die Liebhaberei für diese Art von Malerei wurde von England aus auf den Continent übertragen; sowohl in Frankreich wie in Deutschland hat sie zahlreiche Pfleger und Verehrer gefunden. Schon der große Architekt Schinkel war ein sehr tüchtiger Aquarellmaler; besondere Anerkennung aber erwarb sich Eduard Hildebrandt (1817 bis 1868) durch seine farbenreichen Darstellungen von Landschaften; er weiß mit gleicher Virtuosität die Scenerie des hohen Nordens wiederzugeben, wie er die glühende Hitze der Tropenlandschaft in seinem Bilde ahnen zu lassen vermag. Unter den modernen Meistern der Aquarellmalerei sei noch des Architekturmalers Karl Graeb (1816—1883) und des Genremalers Ludwig Passini (geb. 1832) gedacht.

Für den Dilettanten ist die Aquarell- wie die Gouachemalerei die bequemste Technik, jedenfalls viel bequemer, als wenn er mit Ölfarben zu arbeiten unternimmt, und dies erklärt denn auch die Gunst, in der sie bei allen denen steht, die ihre Mußestunden mit der Ausübung der Malerei sich verschönern. Jedenfalls müsste diese Neigung zur Malerei möglichst befördert werden, einmal da auch der Dilettant das und jenes doch bei der Ausübung seiner Kunst lernt, dann aber, da es jedenfalls der unschuldigste, weil stillste Dilettantismus ist, keinen Nebenmenschen stört und belästigt.

d) Die Pastellmalerei.

Die Kunst, mit Pastellfarben Gemälde auszuführen, ist der Staffeleimalerei am füglichsten zuzuzählen. Die Farben werden aus einem Teig (pasta, pâte) von Gips oder Bleiweiß, Honigwasser und

Fig. 310.



Pastell von John Russel. (Museum des Louvre.)
(Nach Ernest Bosc.)

der Farbsubstanz in Form von Stiften hergestellt. Man zeichnet mit diesen Farbstiften auf Pergament oder Papier und kann die staubartig sich ablagernde Farbe mit dem Wischer (Estompe) vertreiben und so die duftigsten und zartesten Übergänge erreichen. So schön

jedoch diese Pastellbilder aussehen, sobald sie frisch aus dem Atelier des Malers kommen, so leicht sind sie dem Verderben ausgesetzt. Sie müssen auf das sorgfältigste behütet werden, da die Farbe sich bei der leisesten Berührung verwischt oder abstäubt. Ein Mittel, die Pastellfarben zu fixieren, sie mit dem Papier fest zu verbinden, doch so, dass die Schönheit der Farbenwirkung nicht beeinträchtigt wird, ist trotz aller Versuche bis jetzt nicht gefunden worden. Farbige Stifte haben schon im 16. Jahrhundert Maler zum Skizzieren benutzt — die Copien in Weimar nach den Apostelköpfen des Lionardo'schen Abendmahls sind so gezeichnet, — aber ausschließlich zur Herstellung von Kunstwerken scheint man erst gegen Anfang des 18. Jahrhunderts sie verwendet zu haben. Nach Fiorillos Angabe soll der französische Maler Joseph Vivien, ein Schüler Lebruns (1657—1735), schon als Pastellmaler sich ausgezeichnet haben. Nach Bosc ist Heid in Danzig(?) oder Johann Alexander Thiele in Erfurt (geb. 1685 oder 1695, respective 1697, gest. 1752), der Erfinder des neuen Verfahrens, eine Annahme, deren Richtigkeit zu controlieren ich leider nicht in der Lage bin. Als die berühmtesten Pastellkünstler wären anzuführen Rosalba Carriera (1675—1757), von der schöne Arbeiten in der Dresdener Gallerie bewahrt werden, Jean Étienne Liotard (1702—1788), dessen Chocoladenmädchen, in der Dresdener Gallerie, ja bekannt ist; dann der große Maurice de la Tour (1703 bis 1788), dessen Werke meist in Frankreich geblieben sind; in seiner Geburtsstadt Saint-Quentin ist eine Sammlung von Porträtstudien aufgestellt. Sein bestes Gemälde, das große Porträt der Marquise de Pompadour, befindet sich in der Sammlung des Louvre. Erwähnung verdienen dann noch Ismael Mengs und sein berühmter Sohn Anton Raffael M. (1728—1779), dessen Amor, in der Dresdener Gallerie, ja noch immer zu den Lieblingsbildern des Publicums gehört; ferner John Russel (1744—1806, Fig. 310).

In unserer Zeit war die Pastellmalerei eben ihrer Vergänglichkeit wegen etwas in Misscredit gekommen, wird jedoch seit einigen Jahren wieder mehr von Künstlern (z. B. Bruno Piglheim in München) gepflegt.

e) Die Staffeleimalerei.

Sobald es sich darum handelte, größere Gemälde, Altarbilder u. dgl. auszuführen, die zum Schmuck der Kirche oder des Hauses aufgestellt oder aufgehängt werden sollten, gebot schon die Schwierigkeit, ein solches Werk herzustellen, wenn die Tafel flach auf dem Arbeitstisch lag, vor allem aber die Nothwendigkeit, dass der Maler sein Gemälde bei der Arbeit stets in derselben Stellung, wie es

fertig einmal placiert werden sollte, also aufrecht stehend vor sich sah, damit er ihre Wirkung recht zu ermessen vermochte — dies alles, sage ich, machte es erforderlich, der Bildtafel eine annähernd senkrechte Lage zu geben, und dies erreichte man, indem man sie auf eine Staffelei stellte (Fig. 311).

Zunächst ist ein solches Gemälde nichts anderes als eine große Miniatur. Man spannt ein Pergamentblatt auf eine Holztafel auf und malt nun auf dies Pergament ganz in alter Weise.

Je größer die Staffeleibilder wurden, desto weniger reichte das Pergament für diese Zwecke aus; es hätte ja den Effect gestört, wären mehrere Stücke des Pergaments zusammengenäht oder geleimt

Fig. 311.



Ein Maler. Holzschnitt nach Mich. Wolgemut.
(Hartm. Schedels Weltchronik 1493.)

worden. So überzog man das Holz mit einem Kreidegrunde, und auf diesen wurde nun das Gemälde ausgeführt. Wollte man sehr sorgfältig zu Werke gehen, so beklebte man die Holztafel zuerst mit grober Leinwand und trug auf diese rauhe Unterlage den jetzt noch fester haftenden Kreidegrund, der aus einer Mischung von Kreide und Leim bereitet wurde, auf und glättete nach dessen Erhärten die Fläche durch Abschleifen. Die Stellen, die vergoldet werden sollten, grundierte man mit rother Farbe und übergieng sie dann mit einer klebrigen Substanz, auf die die geschlagenen Goldblättchen aufgelegt wurden. Nach dem Trocknen wurde das Gold mit einem Zahn oder einem Achat blank poliert. Die Farben rieb man mit

Eiweiß oder mit Leim an, verdünnte dieses Bindemittel erforderlichenfalls mit Feigenmilch (in Italien) oder mit Wein, Essig etc. Dieses Mischen der Farbensubstanz mit dem Bindemittel nennt man im Mittelalter temperare; davon hat diese ganze Art der Malerei den Namen Temperamalerei (peinture en détrempe) erhalten. Diese Leimfarbe ist weder besonders glänzend noch leicht zu handhaben; die Übergänge der Schatten müssen mühsam mit Stricheln und Punkten ausgeführt werden: die ganze Wirkung der Temperamalerei hat etwas Hartes an sich. Dabei ist sie zumal in einem feuchten Klima leicht der Zerstörung ausgesetzt; die Farben müssen da dünn aufgetragen sein, sonst blättern sie ab; Nässe wird einem solchen Gemälde immer verderblich sein. Man schützt sie deshalb mit einem Firnis, d. h. einem Überzug aus aufgelöstem Harz, und dieser Firnis gibt der Farbe auch mehr Glanz und Leuchtkraft. Schon im Norden Italiens, besonders aber in Deutschland hatte man den Glanz und die Haltbarkeit der Farben dadurch zu erhöhen gesucht, dass man zu dem Bindemittel aufgelöstes Harz, Honig etc. zusetzte. Die Farbe wurde dadurch geschmeidiger, trocknete nicht sofort auf und ließ sich deshalb leichter verarbeiten. Durch einen gefärbten Firnis endlich suchte man dem Bilde einen schönen Gesammtton zu geben.

Die Anwendung von Ölfarben ist nun dem ganzen Mittelalter sehr wohl bekannt; man hat sie beispielsweise häufig zur Bemalung von plastischen Werken verwendet. Banner und Fahnen sind schon in früher Zeit oft mit Ölfarben gemalt worden. Später hat man dann, wie es scheint, in den Niederlanden auch einzelne Partien der Gemälde, Gewänder etc. mit Ölfarben zu malen versucht, ohne dass diese Neuerung besonderen Einfluss auf die Entwickelung der Malkunst gewonnen hat. Das Verdienst, den praktischen Gebrauch der Ölfarbe zuerst gelehrt zu haben, wird dem Jan van Eyck zugeschrieben. Als ihm ein gefirnistes Gemälde, das er zum Trocknen in die Sonne gestellt hatte, gesprungen war, suchte er einen Firnis zu bereiten, der auch im Schatten nicht zu langsam trocknete, und fand, dass Leinöl mit Nussöl vermischt und mit einigen Substanzen — wahrscheinlich Bleiglätte — gekocht, am besten seinem Zwecke entsprach. Er gieng nun noch einen Schritt weiter und mischte mit diesem präparierten Öl seine Farben, statt die gewöhnlichen Bindemittel zu verwenden, und fand jetzt, dass einmal die Farbe eine die Tempera weit übertreffende Leuchtkraft erhielt, dass aber auch die zähflüssigen Farben sich mit Leichtigkeit verschmelzen ließen. So bildete er um 1410—1420 die Ölmalerei aus, an deren Technik die folgenden Generationen wenig zu bessern fanden. Von den Niederlanden ist dann diese Kunst durch Antonello da Messina

(nachzuweisen 1465—1478) nach Venedig gebracht worden, und von da aus verbreitete sich ihre Kenntnis und Anwendung bald über ganz Italien. Früher noch war in Deutschland und Frankreich die neue Technik zur allgemeinen Geltung gelangt.

Für die Ölmalerei war die Anwendung des so leicht zu zerstörenden Kreidegrundes nicht erforderlich, wenn auch nur langsam die deutschen Meister auf ihn verzichteten; man konnte das Holz selbst mit einer Schicht Ölfarbe grundieren, und diese haftete viel besser, als der recht gebrechliche Kreidegrund. In Venedig soll die Ölmalerei auf Leinwand zuerst üblich geworden sein: bei der Feuchtigkeit der Luft giengen Wandmalereien schnell zugrunde, Holztafeln warfen sich, und so zog man es vor, sie durch Ölfarbengemälde, die auf starke Leinwand ausgeführt waren, zu ersetzen. Die Holztafeln sind aber noch lange, selbst bei den niederländischen Meistern (besonders Eichenholz), beliebt geblieben, wenn diese es nicht vorzogen, auf glatte Kupferplatten zu malen. Bekanntlich wird die Echtheit der berühmten Magdalena von Correggio (in der Dresdener Gallerie) deshalb stark angefochten, weil sie auf Kupfer gemalt ist; einige Kunstkenner, wie Lermolieff, schreiben das Bild darum einem Niederländer, etwa Adriaen van der Werff, zu.

Die Maler des 15. Jahrhunderts malen gewöhnlich auf weißen Grund, die späteren ziehen einen grauen, bald mehr ins Röthliche, bald ins Bläuliche spielenden Grundton vor. Die Caracci, Caravaggio, Ribera haben ihre Gemälde mit Bolus (braunroth) grundiert. Auf diesen Grund wird die Zeichnung entworfen und die Schatten blaugrau untertuscht, sodann das Relief durch Durchmodellierung mit Grau erzielt; die Lichter werden bald im Localton oder weiß aufgesetzt. Schließlich übermalt man diese einfarbige Vorbereitung, die von den Niederländern (Rubens, van Dyck, Rembrandt) auch in Braun gehalten wird, mit Lasur- und erforderlichenfalls mit Deckfarben. Die älteren Meister sind bei der Ausführung der Malerei sehr sorgsam verfahren; wer für die technischen Fragen Interesse hat, findet in H. Ludwigs Werke „Über die Grundsätze der Ölmalerei und das Verfahren der classischen Maler" (Leipzig 1876) weitere Aufklärung. Im 18. Jahrhundert ist dann die alla-prima-Malerei, die auf den ersten Wurf das ganze Bild ohne Untermalung herstellt, bei den Künstlern beliebt geworden.

Die alten Maler bereiteten sich ihre Farben selbst zu, kauften nur die Rohstoffe und wachten mit ängstlicher Sorgfalt darüber, dass nach den Jahrhunderte hindurch erprobten Verfahrungsweisen die Malerfarbe hergestellt wurde. Deshalb konnten sie auch für die Haltbarkeit ihrer Farben einstehen, und in der That haben sich

gerade die Farben der älteren Staffeleibilder vorzüglich gehalten, während die Gemälde der Manieristen des 17. bis 18. Jahrhunderts stark nachgedunkelt sind oder ihren ehemaligen Glanz eingebüßt haben. Seit die Malerfarben fabriksmäßig hergestellt werden, ist der Maler in den seltensten Fällen in der Lage, die Güte der Farben zu prüfen. Ein großer Theil derselben ist verfälscht (z. B. Zinnober) und verliert bald seine eigentliche Färbung. Andere moderne Farben, z. B. die aus Anilin hergestellten, bestechen zuerst durch ihren Glanz, werden jedoch bald matt und grau. Die käuflichen Farben sind aber auch nicht immer mit demselben Bindemittel angerieben, oder wenigstens ist dasselbe nicht im gleichen Verhältnis bei allen Pigmenten verwendet. Werden nun diese Farben übereinander gemalt, so trocknen sie in verschiedener Zeit; ist aber die obere schon getrocknet, wenn die untere noch nicht erhärtet, so bekommt das Bild unzweifelhaft Risse. Ebenso wenn es gefirnist wird, ehe die Farben wirklich trocken geworden. Es ist interessant zu beobachten, wie viele Bilder moderner Gallerien (z. B. in der neuen Pinakothek, in der Schackschen Sammlung zu München) schon so beschädigt sind, und wie selten ein altdeutsches oder altitalienisches Gemälde oder eine Arbeit der niederländischen Kleinmeister solche Sprünge aufweist. Die alten Meister warteten eben geduldig ab, bis ihr Bild wirklich trocken war, sorgten dafür, dass dasselbe in gut gelüftetem Raume stand, und firnisten nicht eher, als bis das Gemälde durch und durch gleichmäßig getrocknet war. Sie brauchten sich ja nicht wie unsere heutigen Künstler der Ausstellungen wegen zu beeilen und einer schnell erzielten Wirkung die Zukunft ihres Werkes zu opfern. Eine Schwierigkeit hat nämlich auch die Ölmalerei, obwohl sie unstreitig die vollkommenste Maltechnik bietet: die Arbeit muss hintereinander fortbetrieben werden. Der Fresco-, der Miniatur-, der Aquarellmaler kann aufhören, wenn er will, und die unterbrochene Thätigkeit wieder beginnen, wie es ihm beliebt, ohne dass sein Gemälde dadurch den geringsten Schaden erleidet: der Ölmaler aber muss entweder weiter malen, so lange seine Farben noch frisch sind, oder warten, bis diese halbtrockenen Farben nun ganz getrocknet sind, und das kann drei bis sechs Wochen dauern. Thut er dies nicht, so schlagen nicht nur die Farben ein, sondern bekommen auch Risse und Sprünge. Man hat versucht, diesen Übelstand zu beseitigen, indem man Trockenmittel (Siccative) unter die Farben mischte, die Leinwand mit Kreide präparierte oder vermittelst Pfeifenthon das überschüssige Öl aufsaugte, es ist aber sehr fraglich, ob solche Gewaltmittel in der That von Nutzen sind; viele moderne Gemälde haben ja in kurzer Zeit ihren bestechenden Farbenglanz verloren,

sind schon halb zerstört und werden, wenn die Zerstörung fortschreitet, bald ganz zugrunde gehen. Am verderblichsten ist die von modernen Malern, vor allem von Makart, angewendete Manier, mit Asphalt zu untermalen. Die Asphaltfarbe trocknet nie ganz, ist in der Wärme, also im Sommer, flüssiger, im Winter dagegen zieht sie sich mehr zusammen, kurz sie bleibt in steter Bewegung und ruiniert durch dieselbe in nicht zu langer Zeit ein jedes Gemälde, das mit ihr untermalt ist. Das nächste Jahrhundert wird wahrscheinlich nicht mehr viel von Makarts Arbeiten bewundern können.

Dass selbst gut und mit aller technischen Sorgfalt gemalte Ölgemälde, wenn sie nicht sehr geschützt sind, im Laufe der Zeit schadhaft werden, ist leider eine bekannte Thatsache. Die Farbe lockert sich hier und da; es bilden sich Blasen, und wenn dann nicht bald von geschickter Hand gebessert wird, so lösen sich größere oder kleinere Partien des Gemäldes los. Solche Defecte sind nur durch sehr gewissenhafte geübte Restauratoren zu ergänzen; in der Photographie dieser Gemälde werden die Ausbesserungen immer deutlicher als bei den Originalen selbst sichtbar. Ungeschickte Maler übermalen wohl, wenn es ihnen nicht gelingen will, den rechten Farbenton zu treffen, einzelne Partien des Bildes, manchmal selbst das Ganze und richten so großen Schaden an. Doch lassen sich solche Übermalungen von kundigen Restauratoren wieder entfernen, und so geschieht es nicht gerade selten, dass unter einem anscheinend unbedeutenden Gemälde ein wertvolles Originalbild entdeckt wird. Altarbilder haben einmal durch Staub, dann durch den Kerzenrauch, den Qualm des Weihrauches gelitten; es hat sich auf der Bildfläche eine Schicht von Schmutz abgelagert, welche das Gemälde nur undeutlich durchscheinen lässt. Durch Waschen mit Gallseife etc. wird oft schon eine Besserung erzielt. Schwierig und gefährlich ist es jedoch immer, den alten trüb und schmutzig gewordenen Firnis zu entfernen. Man kann ihn trocken abnehmen, indem man die Fingerspitzen in pulverisierten Mastix oder Colophonium taucht und nun leise auf den Firnis reibt, bis derselbe sich in Staub auflöst. Andere Restauratoren ziehen es vor, mit einem feinen Leinwandläppchen, das mit Terpentinöl und anderen lösenden Flüssigkeiten befeuchtet ist, den Firnis zu erweichen und zu beseitigen. Nun sind aber manche Gemälde noch nach dem Firnissen von den Künstlern retouchiert worden, und diese Retouchen werden leicht mit dem Firniss fortgeputzt, oder der Arbeiter geht, was sehr leicht geschehen kann, mit dem Abreiben oder Abputzen des Firnis zu tief und nimmt auch noch die oberste Schicht des Gemäldes fort. Dann werden die zarten Lasuren zerstört und nur die compacte Untermalung bleibt stehen.

Ein Muster eines solchen verputzten Gemäldes ist die Sixtinische Madonna zu Dresden, deren Lasuren bei der Restauration durch Pietro Palmaroli 1826 zerstört worden sind.

Zahllose Gemälde sind der Gewissenlosigkeit solcher Bilderhersteller zum Opfer gefallen.

Manche Bilder, zumal des 17. oder 18. Jahrhunderts, haben durch Nachdunkeln der Farben gelitten, sind trüb und undurchsichtig geworden, oder einzelne Farben haben sich ungebürlich allmählich vorgedrängt, während die anderen stumpfer wurden, und so ist die Harmonie des Gemäldes gestört. Besonders auffällig ist die Neigung des mineralischen Blau, so mit der Zeit vorzutreten (die sogenannte Ultramarinkrankheit). Solche Schäden wusste man früher nur durch Übermalung einigermaßen zu beseitigen; man nahm an, dass die Farben eine chemische Veränderung erlitten. Das große Verdienst des Chemikers Max v. Pettenkofer ist es, nachgewiesen zu haben, dass von einer chemischen Veränderung nicht die Rede sei, dass vielmehr nur der Aggregatzustand der Farbe ein anderer geworden. Die Ölfarbe ist nicht mehr eine homogene Masse, sondern sie ist in viele kleine Partikelchen zersprungen, und die Luft, welche zwischen diese Theilchen eingedrungen, verändert nun ähnlich die Farbe, wie sie dies thut, indem sie pulverisiertes durchsichtiges Glas weiß erscheinen lässt. Pettenkofer hat aber nicht allein den Grund jener Farbenänderuug dargelegt, sondern auch ein Mittel entdeckt, durch kalte Spiritusdämpfe die Farben wieder zu binden. Die Erfolge dieses Regenerationsverfahrens sind überraschende und verdienen schon deshalb die vollste Bewunderung, weil sie ohne Beihilfe einer bessernden Hand bewirkt werden, weil also die Gefahr ausgeschlossen ist, dass ein gewissenloser Pfuscher durch seine Übermalung ein gutes Gemälde verdirbt. Freilich behaupten einige einsichtige Galleriedirectoren, dass selbst dieses Verfahren nicht ohne Gefahr für das herzustellende Bild angewendet werden könne, da die Spiritusdämpfe auch die Farbe der Untermalung erweichen und dadurch wieder ein Springen und Reissen der Bildfläche hervorzurufen drohen.

Bilder, auf Holztafeln gemalt, sind auch vom Wurmfraße oft beschädigt worden. Man pflegt in solchem Falle das Holz durch Hobeln soweit zu entfernen, bis nur eine dünne Lage noch übrig bleibt; diese wird nun auch geschickt abgeschält, so dass endlich nur die Farbschicht vorhanden ist, die man dann vermittelst Leim auf eine präparierte Leinwand aufklebt.

Wird die Leinwand eines Bildes schadhaft, modrig etc., so sucht man sie, Faden für Faden, von der Farbschicht abzulösen und

befestigt letztere nun wieder auf frischer Leinwand. Dies Verfahren nennt man Rentoilieren.

Staffeleigemälde führt der Künstler in seiner Werkstatt, seinem Atelier, aus. Die Beleuchtung desselben ist meist so gewählt, dass es von Norden Licht empfängt, auch ist das Fenster hoch oben angebracht, um das Eindringen von Reflexlichtern zu vermeiden. Wie einfach es noch in den Ateliers der berühmten holländischen Maler aussah, zeigen uns die Bilder, in denen A. van Ostade (siehe S. 337, Fig. 229), Frans van Mieris ihre Arbeitsräume dargestellt haben. Ein paar Studien, ein oder der andere Gipsabguss bilden die einzige Verzierung des kahlen Zimmers. Die Sitte, im geschlossenen Raume bei Nordlicht zu malen, wurde bis in unser Jahrhundert allgemein festgehalten, und von den meisten Künstlern wird sie bis heute noch beobachtet; erst August Riedel (1799—1883) soll seine farbenglühenden Genrebilder nicht unter der kalten Beleuchtung des Ateliers geschaffen haben. In neuester Zeit haben die französischen Künstler der Impressionistenschule das Malen im Freien (en plein air) systematisch angewendet.

Der Farbenauftrag der alten Meister ist sauber und sorgfältig; die Töne sind vertrieben, ihre Intensität durch öfteres Übermalen gesteigert. Das kecke derbe Hinbürsten der Farbe wird erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts gewöhnlicher. Rubens hat für seine decorativen Malereien oft die Töne unvermittelt nebeneinandergesetzt, und diese derbe Art des Vortrags hat seit der Zeit immer Verehrer gefunden, wenn auch die holländischen Feinmaler die delicate sauberste Malweise immer hochhielten, einige von ihnen, wie Adriaen van der Werff, geradezu eine porzellanartige Glätte ihrer Malereien erstrebten. Unter den modernen Meistern finden wir hin und wieder Künstler, die mit stark impastierten Farbenmassen ihre Wirkungen erzielen; manche sogar setzen ihre Farben in derben Stücken nebeneinander und ihre Bilder sehen in der Nähe betrachtet wie Mosaiken aus. Die Impressionisten endlich componieren ihre Gemälde aus Farbenflecken, die von fern gesehen allenfalls eine Wirkung hervorbringen, die aber näher angeschaut höchst widerwärtig sich ausnehmen. Hoffentlich wird auch diese Mode bald abgethan sein.

f) Mosaik.

Die Kunst, aus Stein- oder Glasstücken ein Kunstwerk auszuführen, das einem Gemälde gleicht, wird gewöhnlich mit dem Namen Mosaik bezeichnet. Dem Ursprunge dieses Wortes nachzugehen, ist hier wohl nicht am Orte; es sind verschiedene Deutungen

versucht worden, und wer für diese Fragen Interesse hat, findet sie in Bruno Buchers Abhandlung über das Mosaik (Geschichte der technischen Kunst, I) erörtert.

Die Völker des Alterthums haben sich des Mosaiks bedient und die Römer zumal verwendeten es vielfach zur Decorierung der Fußböden. Von ihnen haben die christlichen Meister dasselbe übernommen und es nun nicht allein zur Verzierung des Fußbodens, sondern auch zum Schmucke der Kirchenwände und Gewölbe benutzt. Wenn auch, in der Nähe betrachtet, ein solches Mosaikgemälde mehr einer auf grobem Canevas ausgeführten Kreuzstichstickerei gleicht (vgl. Fig. 312), so wirkt es doch, sobald der Beschauer weit genug absteht, recht gut und ist seiner Dauerhaftigkeit halber sehr wohl geeignet, die immerhin leichter zu zerstörenden Wandmalereien zu ersetzen. In Italien ist diese Kunst deshalb auch seit dem Beginne christlicher Kunstthätigkeit bis in das 13. Jahrhundert unausgesetzt geübt worden, und wenngleich in der Folgezeit die Wandmalerei einer überwiegenden Beliebtheit sich erfreute, so ist doch bis in das 18. Jahrhundert hinein die Mosaikarbeit immer noch betrieben worden. Von Rom aus war die Pflege dieser Technik nach Byzanz übertragen worden (siehe S. 379, Fig. 252); von Griechenland wird sie wieder, als zeitweilig in Italien die Übung derselben vergessen worden war, aufs neue eingeführt, und an den griechischen Mosaicisten bilden sich die italienischen Künstler.

Diesseits der Alpen ist die Mosaikmalerei nur sehr selten zur Anwendung gekommen. Frühchristliche Kirchen in Gallien wie in Germanien sollen Mosaiken enthalten haben, aber Reste derselben sind nicht mehr vorhanden. Auch das Mosaik an der Kuppel des Aachener Münsters, das Karl der Große ausführen ließ, ist im vorigen Jahrhundert zerstört worden.

Erhalten ist noch ein größeres Fußbodenmosaik in der Krypta der St. Gereonskirche zu Köln, sonst nur Fragmente im Dome zu Hildesheim, Chur u. s. w. Ein merkwürdiges Mosaik bietet das Grabmal des Bischofs Frumaldus von Arras († 1180) (vgl. Taf. XI). Ganz einzig in seiner Art ist der Grabstein der Fredegunde in Saint Denis gearbeitet: in eine Steinplatte sind die Gewänder vertieft und dann mit verkitteten Glas- und Steinstücken ausgefüllt; Gesicht und Hände waren wahrscheinlich gemalt (vgl. Taf. X). Das Mosaik über dem Südportal des Veitsdomes zu Prag ist von italienischen Künstlern unter Karl IV. ausgeführt worden. Aus derselben Zeit rührt das 26 Fuß hohe, mit Glasmosaik überzogene Reliefbild der heil. Jungfrau an der Schlosskirche zu Marienburg in Preußen her.



Tafel X



Grabplatte der Königin Fredegunda
ehemals in Saint-Germain des Prés zu Paris jetzt in Saint-Denis
(Nach Gailhabaud)



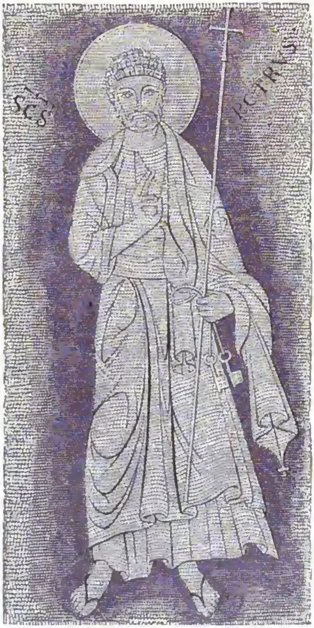
Tafel XI.



Grabplatte des Bischofs Frumaldus von Arras († 1180).
(Nach Gailhabaud.)

Das Mosaik wurde in der Art gearbeitet, dass man die Mauer, an der es angebracht werden soll, erst rauh machte, damit die Mörtelschicht festeren Halt erhielt. Aus dem Backsteinmauerwerk wurde

Fig. 312.



Mosaik aus S. Marco zu Venedig.
(Nach Yriarte.)

bis zwei Zoll tief der verbindende Mörtel entfernt, an Quadermauern schlug man Nägel in die Fugen; in dieser und ähnlicher Weise erreichte man, dass der Mörtel sehr fest an der Mauer haftete. Auf

diese Unterlage kam nun der eigentliche Kitt, zusammengesetzt aus Kalk, Marmorstaub, Wasser und Eiweiß oder vermischt mit Leinöl. Da dieser Kitt schnell erhärtet, wird nicht mehr als zum augenblicklichen Bedarf erforderlich aufgetragen. Auf den Kitt überträgt man nun die Zeichnung, in der Regel mit rothen Umrissen, gibt auch zuweilen die Farben an und untermalt gelbroth die Stellen, an denen Gold angebracht werden soll.

In den Kitt drückt man dann die Steinchen, respective Glasstückchen, der Zeichnung entsprechend, dicht aneinandergereiht ein. Es liegt auf der Hand, dass eine mannigfaltigere Schattierung durch künstlich zusammengesetzte Glasflüsse sich erzielen lässt, während es schwer ist, alle Farbennuancen aus natürlichen Steinen herauszufinden. Die Glasflüsse werden in flache Scheiben gegossen und dann auf einem geschärften Amboss in Würfel geschlagen. Die nothwendige Form wird ihnen durch Abschleifen gegeben. Den Goldgrund bildeten die Mosaicisten aus Glas, belegten dasselbe auf einer Seite mit Goldblättchen, deckten über das Gold wieder eine entsprechend große Glasplatte und brachten im Ofen beide Glasstücke zum Zusammenschmelzen.

Sobald die Arbeit des Mosaicisten vollendet ist, wird das Werk auf der Oberfläche geschliffen und poliert.

So lange die Mauer, deren Mörtelbewurf und der Kitt nicht zerstört werden, hält auch das Mosaik; sollte die Oberfläche desselben rauh und undeutlich geworden sein, so genügt ein Abschleifen, seinen Glanz, seine Farbenpracht ihm zurückzugeben. An Orten, deren Feuchtigkeit den Wandmalereien, die an Gebäuden frei und ungeschützt angebracht sind, verderblich wird, wie dies z. B. in Venedig der Fall ist, lassen sie sich am besten durch Mosaiken ersetzen. Die Haltbarkeit dieser Kunstwerke erklärt es, dass sie uns noch aus ältester Zeit in großer Zahl überliefert wurden, und dass sie für die Geschichte der italienischen Malerei der ersten zehn christlichen Jahrhunderte nebst den Miniaturen uns das wertvollste Material zu bieten vermögen.

In neuester Zeit hat man der Mosaikkunst wieder eine größere Aufmerksamkeit zugewendet. Viele Verdienste um ihre Neubelebung hat sich der Dr. A. Salviati zu Venedig erworben, dessen Fabrik wohl jetzt die meisten monumentalen Arbeiten ausführt. Von dem colorierten Originalcarton werden Durchzeichnungen auf Papier genommen; diese Papierstücke kehrt man um, so dass die dem Bilde entsprechende Seite nach unten liegt, und klebt nun mit einem schmiegsamen Kitt die Glasstücke so auf das Papier, dass die Seitenfugen offen bleiben. Diese einzelnen Stücke können bequem ver-

sendet werden. Sobald sie an ihrem Bestimmungsort angelangt sind, wird die Mauer, auf der das Mosaikbild befestigt werden soll, mit Rauhputz vorbereitet und mit dem oben geschilderten festen Kitt überzogen, und nun werden die einzelnen Mosaikstücke so in den Kitt hineingedrückt, dass die verbindende Papiervorzeichnung außen bleibt, der Kitt sich aber in die offenen Fugen der Glasstücke hineinpresst und dieselben so festhält. Endlich wird der Papierüberzug entfernt und das Mosaik geschliffen und poliert. Durch dies Verfahren ist der Transport von Mosaiken jedenfalls bedeutend erleichtert worden.

Kleine Schmuckmosaiken werden aus feinen Glasstiften, die der Arbeiter nach Bedarf mit dem Nagel abbricht, in einem Kitt von Kalk, gepulvertem Stein und Gummi Traganth zusammengesetzt.

Das Mosaik, welches man gewöhnlich als Pietra dura bezeichnet, ist in Florenz, wo es auch heut noch ganz besonders gepflegt wird, unter Cosimo I. um das Jahr 1561, als man in Toscana eine Menge farbiger Marmorarten auffand, zuerst gearbeitet worden. Man benutzt dazu geschliffene Marmorplatten, farbige Kiesel und Halbedelsteine, Lapis Lazuli, Korallen und Perlmutter. Die aus größeren, der Zeichnung entsprechend zugeschnittenen Stücken zusammengefügten Muster werden mit Mastix untereinander und mit der Grundplatte, die aus einem braunen schweren Stein, Lavagna genannt, besteht, verbunden. Schließlich wird das Ganze geschliffen. Die größte Pietra-dura-Arbeit ist die Ausschmückung der Medicäerkapelle in S. Lorenzo zu Florenz, 1604 unter Ferdinand I. begonnen und erst in unserem Jahrhundert vollendet. Besonders sind Altarbekleidungen (z. B. in der Certosa bei Pavia), Tischplatten etc. in dieser Technik ausgeführt worden. Ein Meisterwerk ersten Ranges ist der Tisch in den Uffizien zu Florenz, der 1613 von Giacomo Antelli nach Zeichnungen von Ligozzi angefangen und mit zweiundzwanzig Arbeitern in fünfundzwanzig Jahren fertig gemacht wurde. Sehr schön sind Ornamente, Blumen, Früchte so wiederzugeben, dagegen sind die Versuche, Menschen, Landschaften darzustellen, meist verunglückt.

Beiläufig sei noch der Spielerei gedacht, die im vorigen Jahrhundert sich großer Beliebtheit erfreute, geschliffene Platten des sogenannten Ruinenmarmors durch Malerei zu mosaikähnlichen Gemälden, die verfallene Städte, Burgen etc. vorstellten, zu ergänzen. Des Holzmosaiks (der Intarsia) ist schon (S. 145) Erwähnung geschehen und bemerkt worden, dass dieselbe nur für ornamentale Zwecke sich brauchbar erweist, zur Darstellung von Figuren da-

gegen ungeeignet ist. Man hat dann noch Mosaiken aus Moos, Baumrinde (Bonavita Blank in Würzburg 1740—1827, Anton Pätz von Bamberg), aus Federn, aus farbigem Papier, aus Seidenfleckchen (zumal auf Kupferstichen) hergestellt, aber alle diese Arbeiten verdienen nicht als Kunstleistungen angesehen zu werden: sie tragen unverkennbar den Stempel des Dilettantismus an sich.

g) Die Glasmalerei.

Weißes dursichtiges Glas zu fertigen ist vor dem 13. Jahrhundert den Meistern des Mittelalters nur selten und dann auch allein durch unberechenbare Zufälle gelungen. Gewöhnlich war es trüb und dunkel gefärbt, und da man es nicht verstand, Scheibenglas zu blasen, sondern dasselbe herstellte, indem man den Hafen mit dem geschmolzenen Glase auf eine glatte Steinplatte ausgoss und auf derselben die Masse verbreitete, so gelang es auch nicht, große Stücke zu gewinnen; in der Regel sind dieselben verhältnismäßig klein Die erste Spur von Fensterverglasung begegnet uns im 6. Jahrhundert; doch da die Kosten der Glasfenster noch immer sehr hoch sich berechnen, werden sie nur in Kirchen und Prachtgebäuden verwendet. Allgemein ist das Fensterglas erst im 15. und 16. Jahrhundert gebraucht worden.

Die Glasstücke wurden mit Bleifassungen zusammengesetzt; da diese Verbleiung sich wie eine dunkle Zeichnung markierte, so suchte man ihre Linienführung stilvoll zu gestalten, und als dies erreicht war, bestrebte man sich auch, eine Harmonie der dunkler und heller gefärbten Glasstücke herzustellen, indem man sie mit schwarzer Farbe, die sich einbrennen ließ, dem sogenannten Schwarzlot, abtönte und übermalte (Fig 313). Diese Art von Glasmalerei ist nur grau in Grau ausgeführt (grisaille); selten sind buntfarbige Gläser zur Anwendung gekommen; nur hie und da versucht man schon figürliche Darstellungen mit bunten Farben wiederzugeben.

Einen weiteren Fortschritt weist die Technik auf, sobald man sich bestrebt, diesem farbigen Glasmosaik durch Schattierung den Schein einer plastischen Erscheinung zu geben. Mit der weiteren Entwickelung der Kunst wird auch diese Art von Malerei gefördert. Nach dem 13. Jahrhundert werden die Glasstücke größer, und neben den durch und durch gleichartig gefärbten Hüttengläsern erscheinen schon Überfanggläser, die nur durch eine dünne, auf einer Seite der Scheibe befindliche Glasschicht coloriert sind; sobald diese Farbschicht abgeschliffen ist, tritt das reine weiße Glas hervor. Bleibt auch das Schwarzlot immer im Gebrauch, so hat man außerdem noch andere





Verlag von G Freytag, Leipzig u. F Tempsky, Prag.

Chromolithogr. v. August Osterrieth, Frankfurt a M

Emailfarben zum Malen, Blau, Gelb und Grün; an Stelle der farblosen Gläser, auf die man grau in Grau die Gesichter früher gemalt, tritt ein schönes rosaroth gefärbtes. Das für die letzte Zeit des Mittelalters übliche Verfahren ist folgendes: auf eine geweißte Tafel zeichnete der Glasmaler in starken schwarzen Linien die Umrisse seiner Figuren, seiner Ornamente u. s. w. in natürlicher Größe

Fig. 313.



Grisaillefenster in Heiligenkreuz.
(Nach Camesina.)

auf. Das ist die Visierung, der Carton, wie wir heute sagen würden. Auf diese Zeichnung legt nun der Künstler die farbigen Gläser, wie dies seiner Intention entspricht, schneidet mit einem glühenden Eisen die Scheiben zu, dass sie genau aneinander passen, und zeichnet, wenn er so mit einer gleichgefärbten Schicht Glas eine bestimmte Partie des Cartons, also z. B. ein rothfarbiges Stück Mantel bedeckt hat, die äußeren Contouren dieses Stückes auf das

Glas und entfernt das jene Contouren überschreitende. Glühendes Eisen brauchte man, bis der Diamant gegen Ende des Mittelalters zum Schneiden benutzt zu werden anfieng. Die zusammengehörigen Glasstücke werden dann durch Bleifassungen vereinigt, und zwar legt man die Verbleiung, wenn es sich thun lässt, so an, dass sie in die dunkleren Schattenpartien kommt, da, wie schon bemerkt, sie sich als schwarze Linie später geltend macht. Hatte man dann sämmtliche Theile des Gemäldes in dieser Art vereinigt, so stellten dieselben ein farbiges, durchsichtiges Glasmosaik dar. Es galt nun dasselbe durch Schattierung zum Gemälde auszubilden. Zu diesem Zwecke überstrich man die gefärbten Gläser mit einer dünnen Schicht Schwarzlot; dadurch erhielten sie einen tieferen, dunkleren Ton. Die Schattierung selbst wurde durch Schraffieren mit derselben schwarzen Schmelzfarbe hergestellt, und die Lichter erzielte man dadurch, dass man an den geeigneten Stellen den Schwarzlotüberzug fortkratzte, und dadurch das Glas in seiner ursprünglich helleren Farbe wieder zum Vorschein kommen ließ (Fig. 314). Bei der Malerei sind also die bunten Farben schon vorhanden und werden nur durch schwarze Übermalung modificiert, schattiert. Dies ist die ältere Manier. Im späteren Mittelalter macht man von den Überfanggläsern mehr Gebrauch, kann also von ihnen die Farbschicht abschleifen und durch Gegenmalen mit Emailfarben eine reichere Wirkung erzielen. — Sobald die Malerei beendet, gilt es, dieselbe durch Einbrennen zu befestigen. Man nimmt die bemalten Glasstücke aus der Bleifassung heraus und bringt sie in den Schmelzofen, beobachtet, dass die Farbe flüssig wird und sich mit der Oberfläche des erhitzten Glases fest verbindet. Sobald die Farben eingebrannt sind, werden die Stücke wieder zusammengesetzt, und jetzt ist das Glasgemälde beendet (vgl. Taf. XII).

Wie die Erfindung der Buchdruckerkunst den Verfall der Miniaturmalerei herbeigeführt hat, so ist auch die Glasmalerei von ihr verdrängt worden. So lange in der Kirche nur der Priester aus seinen Missalen und Antiphonalen, die mit großen Buchstaben geschrieben waren, zu lesen und zu singen hatte, genügte das durch die bunten Glasfenster einfallende Licht vollkommen. Anders war es, als die Gemeinde gedruckte Gebet- und Gesangbücher beim Gottesdienste zu benutzen anfieng; da war dies Schummerlicht nicht ausreichend. Man entfernte deshalb gern die vorhandenen Glasgemälde und ersetzte sie mit weißen durchsichtigen Scheiben, war besonders nicht geneigt, diesen Kunstzweig weiter zu unterstützen. Statt der das ganze Fenster ausfüllenden Gemälde, die während des

Mittelalters so viel zum Schmucke der Kirche beigetragen hatten, liebt man es jetzt, einzelne gemalte Scheiben oder Glasbilder in die Fenster der Wohnzimmer, der Rathsäle, der Zunftstuben einzusetzen.

Fig. 314.



Gemaltes Fenster in der Klosterkirche zu Königsfelden.
(Nach Bucher.)

Gewöhnlich sind es Wappendarstellungen, die besonders von den Schweizer Glasmalern vielfach angefertigt wurden, und die während des 16. und 17. Jahrhunderts sich großer Beliebtheit erfreuten.

Meister, wie Hans Holbein d. J. (Fig. 315), Niclas Manuel Deutsch, Urse Graf, lieferten den Glasmalern die Entwürfe. Trotzdem hat diese Wappen- und Kleinmalerei mehr einen handwerksmäßigen Charakter an sich: die große Kunst der Glasmalerei überdauerte kaum das 16. Jahrhundert.

Auf einen der Gründe des Verfalles ist schon hingewiesen worden; es kommt aber noch ein anderer recht gewichtiger dazu. Je mehr diese Kunst sich vervollkommnet, Glasflüsse entdeckt werden, die es möglich machen, auf einer großen weißen Glasscheibe wie auf Leinwand oder Papier zu malen, um so höhere Ansprüche stellt man an die Ausführung der Malerei, desto schwieriger wird aber auch die Technik. So nebenher kann sich dieselbe ein Maler nicht mehr aneignen, und deshalb stehen auch hier bald sich Künstler und Techniker gegenüber. Der eine entwirft die Vorbilder, der andere führt sie aus. Je weniger aber Künstler noch geneigt sind, für diesen mehr und mehr absterbenden Kunstzweig sich zu interessieren, umsomehr sind die Glasmaler, nun nicht mehr selbst productive Künstler, darauf angewiesen, ihre Vorbilder zu nehmen, wo sie etwas Brauchbares zu finden meinen. Holzschnitte, Kupferstiche älterer und zeitgenössischer Meister werden nachgeahmt, ja man versucht die Wirkung von Ölgemälden in der Glasmalerei zu copieren. Meisterhafte Leistungen sind noch die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ausgeführten Glasgemälde der Johanniskirche zu Gouda; allein der berühmte Schüler von Rubens, Abraham van Diepenbeeck (1607—1675), der für die Dome von Antwerpen und Brüssel Fenster malte, zeigt schon eine geringere technische Geschicklichkeit.

Im 18. Jahrhundert war die Glasmalerei als Kunst in Vergessenheit gerathen; nur Handwerker betrieben sie noch und benutzten sie zur Decorierung von Gefäßen. Mit der Wiederbelebung des gothischen Baustiles, mit der neuerwachenden Bewunderung für die Kunstdenkmale des Mittelalters gieng das Bestreben Hand in Hand, auch diesen interessanten Kunstzweig wieder einer gedeihlichen Entwickelung entgegenzuführen.

Sigismund Mohn (1760—1815) und sein Sohn Gottlob Samuel (1789—1825), der die Glasmalereien für Laxenburg ausführte, Michael Sigismund Frank aus Nürnberg (1769—1847), der später an der neuerrichteten königl. Glasmalereianstalt zu München angestellt wurde, haben sich um die Begründung der neueren Glasmalerei große Verdienste erworben.

Ob dieser Kunstzweig eine Zukunft hat? Möglich, dass mit der Bewunderung für die vermeinte Romantik des Mittelalters, mit der

ehedem so ausgesprochenen Begeisterung für den gothischen Baustil auch die Neigung für die Glasmalerei wieder erlischt. Bis jetzt scheint ihre Verwendung doch immer nur da erfolgt zu sein, wo es galt, mittelalterliche Kirchen und Paläste (Marienburg) stilgemäß auszustatten, wo man neue Kirchen und Schlösser baute und ihnen das echte Colorit des Mittelalters geben wollte, oder wo eine roman-

Fig. 315.



Entwurf zu einem Glasgemälde von Hans Holbein d. J.
(Nach Woltmann.)

tische Neigung für mittelalterliche Kunst den Anlass gab. Es scheint mir, als sei gerade diese Kunst nur künstlich wiederbelebt und werde nur künstlich am Leben erhalten. Jedenfalls ist es noch eher zu erklären und zu rechtfertigen, wenn ein Liebhaber sich seine Fenster mit Glasgemälden aussetzen lässt, als wenn jetzt moderne Wohnungen Fenster mit trüben kleinen Butzenscheiben erhalten, damit sie nur

einen recht alterthümlichen Eindruck hervorbringen. Unsere Vorfahren wären sicher entzückt gewesen, hätten sie unsere großen lichten Glasscheiben gekannt. Die Modekrankheit, alle Prunkräume altdeutsch, bald gothisch, bald im Renaissancestil einzurichten, wird ja hoffentlich auch einmal vorübergehen. Aber bemerken denn die modernen Kunstmäcene nicht, dass, je stilvoller die Räume wirklich eingerichtet sind, sie selbst umsoweniger in dieselben hineinpassen? So lange es den Leuten noch Spaß macht, wird dieser Unfug ja doch Dauer haben; eins aber sollte man immer erwägen, dass ein Glasgemälde eine um so bessere Wirkung hervorbringen wird, je energischer der Raum, in den es eingesetzt ist, gefärbt wird. So tief die Farben des Glasbildes sein mögen: sie müssen licht und hell erscheinen gegen die umgebenden Wände; sind dieselben, wie dies bei den modernen Kirchen und bei den durch Tünchen verdorbenen alten Monumenten meist der Fall ist, nur weiß oder hellgrau angestrichen, dann kann die Wirkung des Glasgemäldes nur eine ungenügende sein.

Die Malerei mit Deckfarben hinter Glas war gegen Ende des vorigen Jahrhunderts sehr beliebt, ich glaube aber, dass dieselbe immer nur handwerksmäßig oder von Dilettanten geübt worden ist, und dass diese Leistungen schwerlich den Namen von Kunstwerken verdienen.

h) Emailmalerei.

Das Wort émail wurde früher gewöhnlich von dem lateinischen maltha (Kitt) abgeleitet; Littré dagegen ist geneigt, das deutsche Wort smelzen als Wurzel anzusehen. Wir verstehen unter Email eine sehr leichtflüssige Glascomposition, die durch Zusatz von Borax schnell sich schmelzen lässt und durch Beimischung von Metallkalken verschiedene Farben annimmt. Email endlich nennt man auch die mit diesen Glasflüssen decorierten Metallwaren.

Es ist zweifelhaft, ob die alten Völker, Ägypter, Griechen und Römer, schon das Email gekannt haben. Während Labarte geneigt ist, dies anzunehmen, und B. Bucher ihm beistimmt, behauptet Alfred Darcel (de l'Emaillerie, Gazette des Beaux-Arts, XXII, Paris 1867), dass sich erst in der christlichen Zeit sicher römische Emails nachweisen lassen.

Die älteste Form der Emailarbeiten finden wir in den Schmuckgegenständen, welche in den celtischen Gräbern gefunden wurden. Es ist da ausschließlich das Grubenemail zur Anwendung gebracht.

Die von den Byzantinern besonders gebrauchte Art dieses Kunstzweiges ist der sogenannte Zellenschmelz (Émail cloi-

sonné). Auf einer Goldplatte wird die zu emaillierende Figur aufgezeichnet und deren Umrisse durch feine vorher gebogene Golddrähte gebildet, dieselben sodann durch Löthen befestigt und in die so entstandenen Zellen (cloisons) die fein pulverisierte, mit Wasser angefeuchtete Emailmasse gestrichen. Durch Erhitzen wird das Email zum Schmelzen gebracht und, wenn die einzelnen Zellen wohl mit der durchsichtigen Farbe gefüllt sind, das Plättchen abgeschliffen. Zwischen den bunten Emailflächen wird dann die feine Contour des Golddrahtes sichtbar. Unter den erhaltenen Denkmälern dieser Kunstgattung ist eins der interessantesten das Fragment einer byzantinischen Krone, welches 1860 bei Nyitra-Ivanka gefunden, jetzt im

Fig. 316.



Émail champlevé. 13. Jahrhundert. (Kölner Arbeit.)
(Nach Gazette des Beaux-Arts.)

Museum zu Pest sich befindet und 1042—1054 gearbeitet ist, die Pala d'oro in der Marcuskirche zu Venedig, drei Prachtkreuze im Münsterschatze zu Essen.

Während das Zellenemail nur auf Goldplatten sich ausführen lässt, kann der Grubenschmelz (émail champlevé, émail en taille d'épargne) auch auf kupferner Grundlage angebracht werden. Die Zeichnung wird auf die Kupferplatte übertragen, und wie beim Holzschnitt die Theile der Platte, welche beim Abdruck nicht zur Geltung kommen, nicht schwarz drucken sollen, vertieft geschnitten werden, so vertieft man hier alle die Stellen, welche man zu émaillieren beabsichtigt; dieselben werden mit dem Email gefüllt, das

man dann schmilzt. Endlich wird die Platte glatt geschliffen, und die sichtbaren Partien der kupfernen Grundlage werden vergoldet (Fig. 316 und 317).

Von diesem Champlevé-Email hat man im Abendlande fast ausschließlich Gebrauch gemacht, und es sind noch eine ziemlich

Fig. 317.

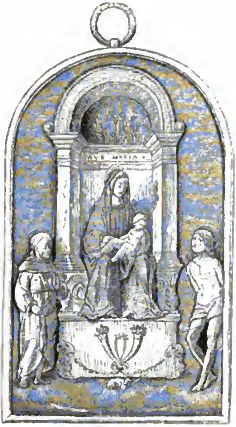


Gruben-Email. Domschatz von St. Stephan in Wien.
(Nach Mittheilungen der k. k. Centralcommission.)

bedeutende Zahl von Denkmälern dieser Art vorhanden. Der Hauptsitz dieser Kunstfertigkeit ist in und um Köln zu suchen. Auf einem Tragaltärchen des Welfenschatzes nennt sich Eilbertus Coloniensis als Verfertiger. Sehr schöne Reliquienschreine, reich mit Emaillen geschmückt, besitzen noch heute die Benedictiner-Abtei

zu Siegburg, die Kirchen zu Deutz, das Münster zu Aachen (Sarg Karl des Großen), der Dom zu Köln (Schrein der heil. drei Könige) u. s. w. Als ein Hauptwerk wäre dann noch zu nennen der Klosterneuburger Emailaltar, 1181 von Nicolaus von Verdun angefertigt. In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entsteht die später so hochberühmte Emailleurschule von Limoges. Bis zum 15. Jahrhundert arbeiten die Limonsiner Goldschmiede ihre Champlevé-Emails

Fig. 318.



Italienischer Reliefschmelz.
(Nach Gazette des Beaux-Arts.)

ganz in derselben Weise, wie dies die rheinischen Künstler thun; nur die Farbenscala ist etwas verschieden. Sie fertigen nicht nur Kirchengeräthe an, sondern auch Prunkstücke für den Privatgebrauch, Leuchter, Schüsseln etc.

Reliefschmelz (émail de basse-taille). Auf ein Gold- oder Silberplättchen wird die Zeichnung entworfen und sodann im flachen Relief ausgeführt; mit Zuhilfenahme der Grabstichel wird das Werk graviert, kurz eine künstlerische Goldschmiedearbeit hergestellt. Über die Flächen dieses Reliefs wird nun das transparente Email

aufgetragen, das an den tieferen Stellen sich sammelnd, dunkler erscheint. Diese Art von Arbeit, deren Technik auch Benvenuto Cellini noch eingehend schildert, ist besonders in Italien heimisch (Fig. 318), in Frankreich (Fig 319) und Deutschland nur selten zur Anwendung gekommen.

Ein selten schönes Werk limousiner Emaillierung ist das sogenannte goldene Rössel zu Altötting, das Ludwig der Bärtige von Bayern 1413 mit aus Frankreich brachte. Ein ähnliches Prachtstück französischer Goldschmiedekunst befand sich bis 1801 in der Stiftskirche zu Ingolstadt, wohin es 1438 der oben genannte Herzog

Fig. 319.



Léonard Limousin, Reliefschmelz.
(Nach Gazette des Beaux-Arts.)

geschenkt hatte. Nach München 1801 abgeliefert, ist es seit dieser Zeit verschollen.

Sehr selten sind die Überreste einer auch von Cellini besprochenen Art von Email (émail à jour), das in die Zwischenräume von durchbrochener Filigranarbeit eingesetzt ist.

Maleremail (Emaux peints). Diese Weise des Emails ist in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Limoges zuerst in Gebrauch gekommen. Man bedient sich bei dieser Arbeit sehr dünn gehämmerter Kupferbleche (etwa aus den Gruben von Fahlun oder vom Rammelsberg in Hannover). Diese Platten oder Gefäße werden

mit einer Emailschicht nicht nur auf der zu bemalenden Seite, sondern auch auf deren Kehrseite überzogen (Contre-émail), indem man das mit Wasser angefeuchtete feine Emailpulver mittelst eines Spachtels aufträgt und gleichmäßig ausbreitet, das Wasser durch Auftupfen entfernt, dann durch Erhitzen das Email zum Schmelzen bringt. Sobald diese Arbeit beendet, überträgt man durch

Fig. 320.



Email von Léonard Pénicaud. (Sammlung Dutuit.)
(Nach Gazette des Beaux-Arts.)

Pausen die Vorzeichnung auf die Emailplatte, umzieht die Contouren mit schwarzer Schmelzfarbe und brennt dieselbe, wie die Gold- und Silberflittern, die zur Verzierung dienen, ein. Sodann werden die Localtöne mit dem Spachtel aufgetragen; die Gesichter erhalten einen veilchenfarbenen Ton. Nachdem diese Farben durch Einschmelzen befestigt sind, beginnt man das Gemälde zu modellieren, Licht und Schatten aufzusetzen. Das Licht in den Gesichtern wird

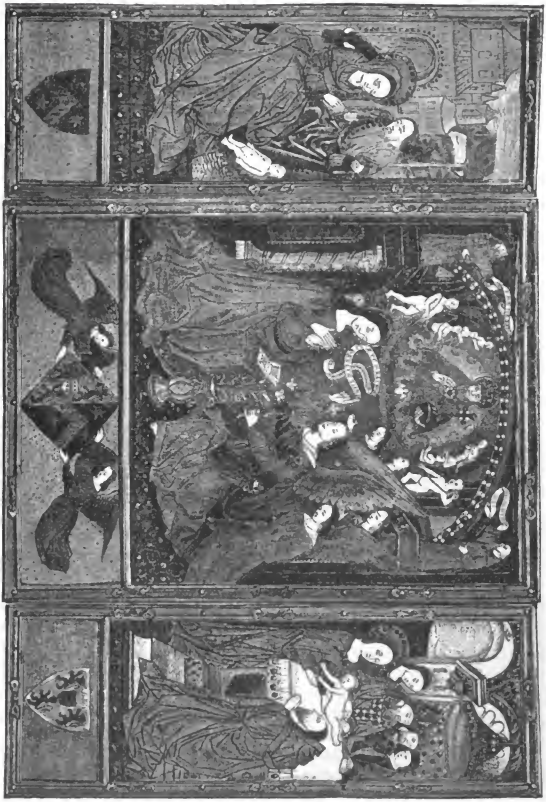


Fig. 321.

Triptychon des Jean Pénicaud. (Sammlung Spitzer in Paris.
(Gazette des Beaux-Arts.)

aus weißem Email hergestellt, das, mit Spiköl angefeuchtet, tropfenweis an der gehörigen Stelle aufgetragen wird. Mit einer feinen Nadel verbreitet man dies Weiß, vereinigt die Tropfen, trägt es bald in dünneren Schichten, die den veilchenfarbenen Hintergrund durchschimmern lassen, bald in dickeren auf. Die Contouren und

Fig. 322.



Kanne von Jean II. Pénicaud.
(Nach Burty.)

Schattenlinien werden mit Schwarz nachgezogen, endlich an den Lichtstellen mit dem Pinsel fein in Gummiwasser oder in Terpentin geriebenes Gold aufgemalt und eingebrannt. In dieser Art malen Nardon Pénicaud (circa 1470—1539, Fig. 320) und Jean I. Pénicaud (Fig. 321). Die älteren Limousiner ahmen mit Vorliebe deutsche Kupferstiche von Martin Schongauer, von Albrecht Dürer u. a. nach.

Im 16. Jahrhundert überzog man die ganze Fläche des zu emaillierenden Gegenstandes mit einem dunklen, schwarzen Email. War dasselbe aufgeschmolzen, so malte man die Lichter der Figuren mit weißer Schmelzfarbe, die mit Spiköl angerieben war. Mit der



Fig. 323.

Anbetung der Könige. Email von Léonard Limousin. (Sammlung Spitzer in Paris.) (Nach Gazette des Beaux-Arts.)

Nadel wurden die feinen Übergänge hergestellt, doch musste man sich beeilen, da das Spiköl schnell verdunstete. Man konnte allerdings in die trockene Emailschicht noch Details durch Einkratzen zeichnen und Schraffierungen herstellen, die dann durch Schmelzen befestigt wurden. Die Malerei ist also nicht bunt, sondern grau in

Grau ausgeführt (grisaille); nur die Fleischtöne wurden leicht röthlich gefärbt, wie ja schon die burgundischen Miniaturmaler solche Bilder gemalt hatten, bei denen einzig die Fleischfarben nach der Natur coloriert waren, alle anderen Farben durch Abstufungen von Grau ersetzt wurden. Diese Grisaillen konnten übrigens noch mit transparenten Emailfarben übermalt werden. Der Hauptmeister ist Jean II. Pénicaud (geb. 1510—15, gest. 1590, Fig. 322), sein Sohn Jean III. P., Léonard Limousin (circa 1505—1775/77, Fig. 323), Pierre Raimond

Fig. 324.



Schüssel von Pierre Reymond. (Sammlung Spitzer in Paris.)
(Nach Gazette des Beaux-Arts.)

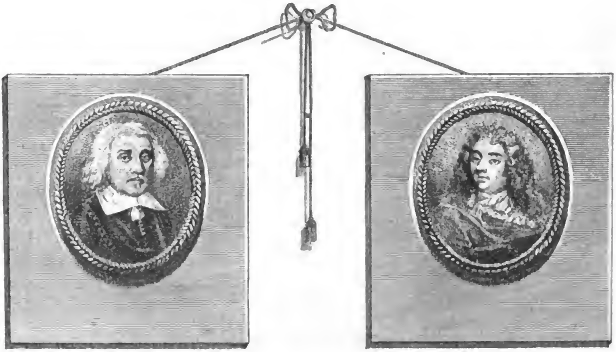
(nachzuweisen 1534—1582, Fig. 324), Pierre Courteys, Jean le Court, Jean le Court dit Vigier (gest. circa 1583).

Die Blütezeit der Limousiner Emailmalerei dauert bis etwa 1620, dann tritt ein unverkennbarer Rückgang ein. Dieser Spätzeit gehören an die Meister aus der Familie der Nouailher (Jacques, geb. 1605; Pierre, geb. 1657; Jean-Baptiste, 1752—1804) und der Laudin (Noel, 1586 1681; Jacques, 1627—1696; Jean, 1616—1688).

Mittlerweile war eine bedeutende Vervollkommnung des technischen Verfahrens dem Jean Toutin, einem Goldschmiede von

Châteaudun, 1632, geglückt. Es gelang ihm, die Goldplatte mit einem weißen Email zu überziehen und Farben zu componieren, mit denen man auf diesem weißen Grunde ebenso leicht malen konnte, wie mit Wasserfarben auf Elfenbein oder auf Pergament. Zugleich wusste er den Farben eine energische Tiefe zu geben. Der Hauptmeister ist Jean Pétitot (geb. zu Genf 1607, gest. daselbst 1691), und dessen Sohn gleichen Namens (geb. 1653, gieng 1695 nach London und ist dann verschollen). Sie malen nur kleine Porträts en miniature, haben

Fig. 325.



Jean Pétitot d. Ä. 1607—1691. Jean Pétitot d. J. 1653—1695?
Email-Porträts, gemalt von den Künstlern selbst.
(Nach Gazette des Beaux-Arts.)

aber in dieser Kunst es zu einer großen Meisterschaft gebracht (vgl. Fig. 325). Da das Toutinémail allein auf einer Goldplatte anzubringen war, so konnte es nur für verhältnismäßig kleine Gegenstände angewendet werden, für kleine Porträts, Medaillons, für Dosen u. s. w. Unter den Emailmalern der späteren Zeit zeichneten sich namentlich aus Georg Strauch aus Nürnberg (1613—1675), Samuel Blesendorf (gest. zu Berlin 1706), Jean Etienne Liotard (geb. zu Genf, gest. 1788), Martin van Mijtens (Meytens, geb. zu Stockholm 1695 oder 1698, gest. zu Wien 1770), Johann Esaias Nilson (geb. zu Augsburg 1721, stirbt daselbst 1788).

i) Gravierte Stein- und Metallplatten.

Durch Einschneiden der Contouren einer Zeichnung in eine Steinplatte kann eine zwar bescheidene, aber doch trotzdem recht

Fig. 326.



Eherne Grabplatte der Herzogin Sidonie im Dome zu Meißen.
(Nach Förster.)

gefällige Wirkung erzielt werden, zumal wenn diese tiefgeschnittenen Linien mit einem farbigen Kitt ausgefüllt werden und so sich von dem helleren Steine deutlich abheben. Eins der ältesten Beispiele

dieser Kunstübung ist der Denkstein des Bischofs Richwinus (gest. 1125) in der Moritzkirche zu Naumburg. Sehr bedeutend sind dann die Steingravierungen (Marmorgraffiti), mit denen im 14. bis 16. Jahrhundert der Fußboden der Kathedrale zu Siena geschmückt wurde. Man hat hier von der Darstellung neutestamentlicher Scenen Abstand genommen, meist Geschichten aus dem alten Testament, Allegorien, Philosophenporträts etc. zum Gegenstande der Bilder gewählt.

Es ist wohl möglich, dass die so entschiedene Missbilligung des heil. Bernhard von Clairvaux hier noch bestimmend eingewirkt hat, der an den Abt Wilhelm schreibt: „Aber warum werden nicht wenigstens der Heiligen Bilder verehrt, mit denen selbst der Fußboden, den man mit Füßen tritt, verziert ist. Oft wird in das Gesicht eines Engels gespuckt; oft treten die Vorübergehenden mit ihren Füßen in das Antlitz irgend eines Heiligen. Und wenn man die heiligen Darstellungen nicht schont, warum schont man nicht die schönen Farben? Warum verschönerst Du, was bald beschmutzt wird? Was malst Du, wenn es nothwendigerweise mit Füßen getreten wird?"

In Deutschland hat man dieselbe Technik ein wenig modificiert angewendet; man hat die Zeichnung nicht in Stein, sondern in die aus Gips gegossenen Fußböden der Kirchen eingeschnitten und die Einschnitte wieder mit schwarzer oder rother Kittmasse ausgefüllt. Überreste solcher Gravierungen romanischen Stils, die wohl mit Unrecht als Niellen bezeichnet werden, hat man im Dome zu Hildesheim, in der Ludgerikirche zu Helmstedt gefunden.

Interessanter sind jedoch die gravierten Metallplatten, die besonders als Grabdenkmale Verwendung fanden. Auf eine oder mehrere Bronze- respective Messingplatten hat man das Bildnis des Verstorbenen gezeichnet und diese Zeichnung nun tief eingegraben, die vertieften Linien endlich mit farbigem Kitt ausgefüllt. Dieser Kitt ist meist ausgebröckelt, so dass der Staub sich in die Gravüren gesetzt; dadurch erscheint heute meist die Zeichnung hell auf dem dunklen Bronzegrunde. Schon aus dem 13. Jahrhundert rühren her: in der Andreaskirche zu Verden das Grabmal des Bischofs Yso (gest. 1231), im Kloster Leubus vier größere Grabdenkmale schlesischer Fürsten und eines Ritters. Prachtvoll gearbeitete gravierte Grabplatten sind in Lübeck erhalten; unter denen, die noch aus dem 14. Jahrhundert herrühren, nenne ich das im Dome befindliche Doppelmonument der Bischöfe Burkhart von Serken (gest. 1317) und Johann von Mull (gest. 1350); von den späteren derartigen Denkmälern verdient das des Johann Lüneborch (gest. 1461) in der Katharinenkirche hervorgehoben zu werden. Andere solche Arbeiten, muthmaßlich

niederländischen Ursprungs, finden sich in Schwerin, Stralsund, Thorn, Wismar etc. Auch in den Kirchen des Rheinlandes sind sehr schöne Werke erhalten. Die Spätzeit dieser Kunst (1457—1539) repräsentieren die sechzehn Platten in der kurfürstlichen Begräbniskapelle des Meißener Domes (Fig. 326), und die achtundzwanzig Denkmäler (1557—1622) in der kurfürstlichen Grabeskapelle des Domes zu Freiberg im Erzgebirge.

k) Niello.

Die eben geschilderte Technik, Bilder mit vertieften Contouren in Metallplatten zu schneiden, dann diese Linien durch eine Kittmasse auszufüllen und klarer hervortreten zu lassen, ist von den Goldschmieden des Mittelalters zur Verzierung kostbarer Kirchengeräthe und von Hausrath, der dem Luxus zu dienen hatte, vielfach angewendet worden, nur haben sie sich statt des Kittes einer Composition von einem Theile Silber, zwei Theilen Kupfer, drei Theilen Blei und der Hälfte Schwefel und etwas Borax bedient, die, zusammengeschmolzen und durch Schütteln in einer Flasche gekörnt, jene schwarze Masse liefern, welche wir Schwefelsilber, die Italiener Niello (nigellum) nennen. Die Zeichnung wird in eine Gold- oder Silberplatte graviert, und nachdem das Metall sorgsam gereinigt ist, wird das pulverisierte Schwefelsilber etwa einen Messerrücken stark mit einem Spachtel aufgetragen und zum Schmelzen gebracht. Der Arbeiter achtet darauf, dass alle Theile der Zeichnung wohl ausgefüllt werden, entfernt dann mit der Feile das überflüssige Niello und poliert endlich sein Werk; die Zeichnung hebt sich nun von dem Metallgrunde in glänzend schwarzer Farbe ab.

Das Niello soll schon den Römern bekannt gewesen sein; die Gravierungen der sogenannten etruskischen Spiegel, der Ficoronischen Cista sollen Spuren von Niello zeigen. Jedenfalls ist es von den Künstlern des Mittelalters häufig gebraucht worden. Schon an dem berühmten Thassilokelche der Abtei Kremsmünster sind Silberniellen angebracht; dann wären als Prachtwerke noch die Patene und der Speisekelch des Klosters Wilten zu erwähnen. Ein sehr bemerkenswertes Kunstwerk der Niellotechnik ist im Aachener Münster erhalten: der Kronleuchter, welchen Kaiser Friedrich I. anfertigen ließ. Die unteren Platten der aus dem dreizehn Fuß im Durchmesser großen Reifen hervortretenden Lichtthürmchen sind mit niellierten Silberplatten verziert (Fig. 327). Zur Verzierung von Waffen, von Schüsseln und Kannen wird es dann, wie uns Beschreibungen in den gleichzeitigen Epen berichten, schon im Beginn des 13. Jahrhunderts gebraucht, und noch heute werden niellierte Geräthe in

Tula (Russland) angefertigt. Von Bedeutung für die Kunstgeschichte sind aber zumal die italienischen Niellen des 15. Jahrhunderts,

Fig. 327.



Niello am Kronleuchter im Münster zu Aachen.
(Nach Schnaase.)

nicht allein ihres artistischen Wertes wegen, sondern weil an sie sich die Frage über die Erfindung des Kupferstiches anknüpft.

Wie uns Vasari erzählt, pflegten die italienischen Goldschmiede, um die Wirkung ihrer Arbeit zu erproben, die gravierten Platten, ehe das Niello eingeschmolzen wurde, in Gips oder Erde abzuformen und die Form dann mit Schwefel auszugießen. Dieser Schwefelabguss wurde mit Rauch geschwärzt, dann mit Öl abgerieben, und so zeigte sich nun die Zeichnung dunkel auf dem hellen Grunde des Schwefels. Der Künstler konnte also die Wirkung seines Werkes beurtheilen und je nach Bedürfnis an der Silberplatte noch Änderungen anbringen. Nun sei der Florentiner Goldschmied Maso Finiguerra um 1452 darauf gekommen, einen solchen Schwefelabguss auf Papier abzudrucken, indem er das Papier auf die Schwefelplatte, deren vertiefte Linien mit Ruß und Öl ausgefüllt waren, auflegte und mit einer kleinen Walze dasselbe fest anpresste. So soll also die Kunst, durch Abdruck auf Papier eine Gravierung zu übertragen, erfunden worden sein. Wir werden später noch Anlass haben, auf diese Fragen zurückzukommen, ich bemerke nur noch, dass Abdrücke solcher alten Niellen zu den größten Seltenheiten gehören. Druckte man von der Metallplatte selbst ab und beabsichtigte man sie später wirklich zu niellieren, dann durfte sie nicht durch häufige Pressung ruiniert werden; war sie aber einmal nielliert, dann konnten auch keine Abdrücke mehr gemacht werden. Es existieren deshalb immer nur wenige Exemplare. Die Kostbarkeit dieser gesuchten Kunstblätter hat dann auch dazu geführt, dass man von niellierten Platten das Niello durch Ausschmelzen entfernte und so die Möglichkeit erlangte, Abdrücke zu nehmen.

IV.

Die vervielfältigenden Künste.*)

Ein jedes Gemälde, ein jedes plastische Kunstwerk oder Monument der Baukunst ist ein Unicum; wer dasselbe kennen lernen will, muss Gelegenheit finden, es persönlich zu sehen und zu studieren. Wenn nun Abbildungen eines Kunstwerkes auch selten uns den Anblick des Originals ersetzen können, so vermögen sie doch wenigstens eine leidliche Vorstellung zu vermitteln und sind jedenfalls den Beschreibungen von Denkmälern der bildenden Kunst weit vorzuziehen. Deshalb hat die Erfindung des Holzschnittes, des Kupferstiches eine so große culturhistorische Bedeutung, weil durch sie nun die Abbildungen von Kunstwerken in die weitesten Kreise des Volkes verbreitet werden, wie durch den Buchdruck die Schriften, die, so lange in wenigen Exemplaren vorhanden und in den Bibliotheken verwahrt, jetzt Allgemeingut werden, einem jeden zugänglich. Durch die Ausbildung der vervielfältigenden Künste ist es ermöglicht worden, dass die Kenntnis von Malern und anderen Künstlern und ihren Werken sich über die ganze civilisierte Welt verbreitete, dass ein Interesse an der Kunst und an ihrer Entwickelung überhaupt erwachen konnte.

Wir haben zwei Arten des Kunstdruckes zu unterscheiden, den Hochschnitt (gravure en relief) und den Tiefschnitt (gravure en creux). Zu der ersten Art gehört der Holzschnitt (xylographie), die Herstellung der Schrotblätter (manière criblée), der Teigdruck (empreinte en pâte), zu der anderen der Kupferstich (chalkographie). So verschiedenartig auch die Technik der vervielfältigenden Künste sein mag, alle haben eins gemeinsam, dass nicht die von dem Künstler gearbeiteten Platten, sondern erst die von ihnen genommenen Abdrücke das Kunstwerk darstellen.

---

*) Benutzt werden: Wessely, Anleitung zur Kenntnis und zum Sammeln der Werke des Kunstdruckes. Leipzig 1876. — Alfred de Lostalot, Les procédés de la Gravure, Paris o. J.

A. Der Holzschnitt (Xylographie).

Man hat über den Ursprung des Holzschnittes und seine erste Erfindung eingehende Untersuchungen angestellt, ist aber zu einem allseitig befriedigenden Resultate bis jetzt nicht gelangt. Dass von altersher mit Holzformen Webstoffe bedruckt worden sind, scheint ganz sicher; meines Erachtens aber setzt die Verwendung des Holzschnittes zur Herstellung von Kunstdrucken immer den Gebrauch des Papiers voraus, und dieser ist vor Mitte des 14. Jahrhunderts nicht allgemein verbreitet gewesen.

Die Technik des Holzschnittes ist folgende. Auf dem glattgehobelten Holzstock wird die Fläche, auf der der Holzschnitt ausgeführt werden soll, mit einer Kreidelösung geweißt und dann die Zeichnung genau auf sie übertragen. Der Zeichner wird darauf zu achten haben, dass beim Abdruck sein Entwurf verkehrt zur Geltung kommt; es ereignet sich nicht selten, dass durch Übersehen dieses Umstandes in Schlachtenbildern die Krieger mit der linken Hand fechten etc. Mit einem scharfen Messer schneidet der Künstler nun alle die Stellen sauber aus, die im Abdruck weiß erscheinen sollen, und vertieft sie, so dass nur die Partien, die beim Drucke die Farbe auf das Papier zu übertragen haben, erhaben stehen bleiben. Es scheint, dass man im 14. und 15. Jahrhundert zuweilen auch Metallplatten in dieser selben Weise zum Drucke vorbereitet hat: die für den Grubenschmelz vorbereiteten Kupferplatten müssen ja leicht sich haben abdrucken lassen; gewöhnlich aber bediente man sich schon der leichteren Arbeit wegen der Holzstöcke, und zwar nahmen die älteren Meister Birn- oder Pflaumenbaumholz, das parallel der Achse des Baumstammes gespalten war (Langholz), während die neueren Holzschneider, seit Thomas Bewick, Hirnholz verwenden, Querschnitte des Baumstammes. Der Holzschneider der neueren Zeit benutzt auch meistens Buchsbaumholz und bearbeitet dasselbe mit einer Menge verschieden geformter Stichel. Ein Übelstand der alten Holzschnittplatten war, dass durch den Gebrauch dieselben sich schnell abnutzten, dass einzelne Linien sich loslösten oder die Platten selbst zersprangen. Diesen früher nur zu gewöhnlichen Unfällen hat die neuere Zeit dadurch vorgebeugt, dass man von den Originalholzstöcken überhaupt kaum noch Abdrücke macht, sondern dieselben abformt, die Formen mit Schriftblei ausgiesst oder durch Galvanoplastik von ihnen eine dem Original getreu entsprechende Copie herstellt (Clichés, Galvanos). Diese Copien werden bei dem Druck benutzt und können jederzeit und mit leichter Mühe, sobald sie schadhaft geworden sind, aufs neue beschafft werden.

Vor Erfindung der Druckerpresse legte man auf die geschwärzte Holzschnittplatte das befeuchtete Papier auf und rieb nun mit einem Ballen oder einem Reiber so lange auf der Rückseite des Papiers,

Fig. 328.



Der heil. Christoph von 1423.
(Nach Bucher.)

bis die Platte sich genau abgedruckt hatte. Es sind dies die sogenannten Reiberdrucke (épreuve à la brosse ou au frottoir).

Einer der ältesten bekannten Hochschnitte, auf Pergament gedruckt, befand sich ehedem in der berühmten Sammlung von T. O. Weigel in Leipzig und ist in dem von Weigel und Zestermann heraus-

gegebenen Prachtwerke „Die Anfänge der Buchdruckerkunst" (Leipzig 1866) abgebildet worden. Es stellte Christus am Kreuze dar, mit Maria und Johannes, und es wurde seine Herstellung in das Ende

Fig. 329.



Aus der Ars moriendi.
(Nach Otte.)

des 13., den Anfang des 14. Jahrhunderts versetzt; indessen hat man nicht das Alter, wohl aber die Herstellung des Blattes durch Holz oder Metallschnitt angefochten. Aus dem 14. Jahrhundert gibt es

schon eine größere Zahl von Holzschnitten; der erste datierte ist der heil. Christoph von 1423, der, in dem Karthäuserkloster Buxheim bei Memmingen aufgefunden, in den Besitz des Lord Spencer zu Althorp übergegangen ist (verkleinerte Abbildung Fig. 328). Die Brüsseler Bibliothek besitzt eine Madonna mit dem Kinde, datiert 1418; doch wird dieses Datum bestritten. Im 15. Jahrhundert wird der Holzschnitt in den Niederlanden und in Deutschland weiter ausgebildet. Es entstehen die Bilderfolgen des Speculum humanae salvationis, der Biblia pauperum, der Ars moriendi (Fig. 329). Gegen Ende des 15. Jahrhunderts ist der Holzschnitt schon zu einer bedeutenden Leistungsfähigkeit gelangt; die Weltchronik des Hartmann Schedel, die, mit den Schnitten nach Michael Wolgemut (Fig. 330) und Wilhelm Pleydenwurff illustriert, 1493 zu Nürnberg bei Anton Koburger erschien, bietet ein gutes Beispiel. Eine vorzügliche Serie von Abbildungen älterer Holzschnitte hat August Essenwein unter dem Titel „Die Holzschnitte des 14. und 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum" (Nürnberg 1874) veröffentlicht. Eine große Zahl interessanter Holzschnitte reproduciert das schöne Werk von Richard Muther: „Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance (1460—1530)", München 1883.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts (1499) erschien dann in Venedig die Hypnerotomachia Poliphili, die mit zahlreichen sehr schön gezeichneten und vorzüglich ausgeführten Holzschnitten illustriert ist. Eine schöne Probe italienischen Holzschnittes bietet die Illustration der venetianischen Herodotausgabe vom Jahre 1494 (Fig. 331). Zur höchsten Blüte gelangte diese Kunst in den ersten Decennien des 16. Jahrhunderts, als Dürer, Holbein, Kranach ihre Zeichnungen durch den Holzschnitt vervielfältigen ließen, als Meister wie Hans Burgkmaier, Hans Schäuffelein u. a. mit Illustrationen für Bücher beschäftigt waren. In den Niederlanden hat die Holzschneidekunst noch im 17. Jahrhundert, als sie in Deutschland schon im Verfall begriffen war, einige vorzügliche Meister aufzuweisen, wie Christoph Jegher (1578—1660 oder 1590—1670) und Jan Livens (1607—1672?, siehe Fig. 332). Im 17. Jahrhundert beginnt, wie gesagt, die Holzschneidekunst vom Kupferstich mehr und mehr verdrängt zu werden. Sie hatte in den gedruckten Büchern die Miniaturen ersetzt, wurde nun aber ihrerseits von dem zarteren und eleganteren Kupferstich beiseite geschoben, und kam bald ganz in Vergessenheit: kaum dass noch für Kalender, Volkslieder u. s. w. rohe, ungeschlachte Holzschnitte ausgeführt wurden.

Einen neuen Aufschwung nahm diese Kunst, als in England Thomas Bewick (1753—1828) die Technik verbesserte und ihre

Leistungsfähigkeit ganz bedeutend steigerte. In Berlin hat dann Johann Friedrich Gottlieb Unger (1750—1804) viel dazu beigetragen, den Holzschnitt wieder zu Ehren zu bringen, und hat in Friedrich Wilhelm Gubitz (1786—1870), der auch im Farbenholzschnitt sich versuchte (Porträt der Gräfin Voss), einen hervorragenden Nachfolger sich erzogen. Durch die Wiedereinführung der Holzschnittillustra-

Fig. 330.



Michael Wolgemut, Gastmahl des Herodes.
(Aus Hartmann Schedel's Chronik.)

tion wurde es wieder möglich, auch billige, für die Masse des Volkes bestimmte Bücher mit Bildern auszustatten. Schön sahen dieselben freilich zunächst nicht aus, wie man sich überzeugen kann, wenn man das Pfennigmagazin (1833—1855) z. B. durchblättert; aber von Jahr zu Jahr wurden die Leistungen der Holzschneider besser, wie man bei Durchsicht der Jahrgänge der Leipziger illustrierten Zeitung (seit 1843) leicht bemerken wird.

Welch hohe Bedeutung die Holzschneidekunst für unsere moderne Zeit hat, wie ohne sie die zahllosen billigen illustrierten Bücher, die jahraus jahrein erscheinen, gar nicht möglich wären,

Fig. 331.



Titelblatt der venetianischen Herodotausgabe von Joan und Gregorio de Gregoriis (1494). (Verkleinert nach Yriarte.)

wie vervollkommnet die Technik, das alles braucht an dieser Stelle wohl nicht hervorgehoben zu werden. Es genüge, an die meisterhafte Wiedergabe der Zeichnungen von Gustave Doré zu erinnern.

Die Erfindung des Farbenholzschnittes (Helldunkelschnitt, Chiaroscuro, Clairobscure, Camaïeu) wird gewöhnlich dem Ugo da Carpi, der 1516 in einer Eingabe an den venetianischen Senat sich dieser Entdeckung rühmte, zugeschrieben; doch besitzen wir Blätter von Albrecht Dürer, von Lucas Kranach, Hans Baldung

Fig. 332.



Italienischer Nobile von Jan Livens.
(Nach Bucher.)

(Grien genannt), Johann Wechtelin (um 1519, dem Meister mit dem gekreuzten Pilgerstäben) u. a., die vor den Arbeiten des Italieners entstanden sein dürften. Später wurde diese Kunstweise vorzüglich in den Niederlanden gepflegt: Hendrik Hondius (1573—1646?), Hendrik Goltzius (1558—1616) wären da zu nennen. Unter den Italienern sind besonders hervorragend Ugo da Carpi (gest. 1523), Andrea Andreani

(1540—1623), Antonio Fantuzzi, Bartolomeo Coriolano (um 1630 bis 1646), der Graf Antonio Maria Zanetti (1680—1767).

Fig. 333.



Schrotblatt: heil. Hieronymus.
(Nach Otte.)

Die Technik ist folgende. Zunächst wird auf eine Platte die Contourzeichnung aufgetragen und geschnitten. Diese Zeichnung wird nun auf eine Anzahl andere Platten übertragen, und auf diesen Platten das hochgeschnitten, was beim Abdruck nicht

farbig erscheinen soll. So druckt man z. B. mit der ersten Platte den Contour; derselbe kann durch Holzschnitt oder durch Kupferstich hergestellt sein. Die folgende Platte gibt etwa in lichtem Braun den Localton; die höchsten Lichter sind ausgeschnitten, bleiben also weiß. Die dritte Platte druckt den Schattenton. Ein solcher Holzschnitt sieht etwa aus wie die Seite 348, 349 mitgetheilten Handzeichnungen Fig. 233, 234. Es liegt auf der Hand, dass je mehr Platten verwendet werden, desto feiner die Farbenabstufungen sich herstellen lassen, und dass man statt verschiedener Nuancen einer und derselben Farbe auch bunte Farbentöne verwenden kann. Der Farbenholzschnitt wird jetzt von den Engländern besonders geschickt angewendet. Die farbenprächtigen Bilder, mit denen z. B. Walter Crane seine Toybooks ausstattete, sind in dieser Technik gearbeitet, ebenso die Reproductionen der Zeichnungen von Kate Greenaway.

B. Schrotmanier (manière criblée).

In eine Metallplatte ist die Zeichnung mit kleinen Punkten eingeschlagen; durch tiefgeschnittene Linien wird sie vervollständigt. Beim Abdruck erscheinen diese Linien und Punkte weiß auf schwarzem Grunde. Henri Delaborde (La Gravure. — Paris o. J.) will zwei Schrotblätter aus dem Jahre 1406 kennen; das erste sicher datierte Blatt ist jedoch erst beinahe fünfzig Jahre später, 1454 entstanden, das Bild des heil. Bernhardin. Die Schrotblätter sind ziemlich selten und kommen nach dem 15. Jahrhundert kaum noch vor; als Probe theile ich hier mit die verkleinerte Copie nach dem Bilde des heil. Hieronymus, das früher in der Weigel'schen Sammlung sich befand (Fig. 333).

C. Teigdrucke (Empreinte en pâte).

Dieselben entstehen dadurch, dass man die zum Abdruck vorbereitete Holzschnittplatte mit einer Teigmasse bestrich und so alle Vertiefungen derselben ausfüllte. Diese Masse besteht aus Leim oder einem ähnlichen Teige und wird gewöhnlich schwarz gefärbt. Auf die so präparierte Platte legte man ein Blatt Papier, das gelb, orange oder roth gefärbt war, und druckte dann die Platte ab. Man bestreute den so erhaltenen Abdruck zuweilen, ehe der Teig erhärtete, noch mit Metallpulver oder Wollstaub. Die Teigdrucke sind von größter Seltenheit, wahrscheinlich nur in Süddeutschland, zumal in Augsburg im 15. Jahrhundert angefertigt worden.

Der Kupferstich (Chalkographie).

Der Kupferstich unterscheidet sich vom Holzschnitte, dass die Linien, die beim Abdrucke schwarz erscheinen sollen, nicht erhöht, wie die Typen der Drucklettern, auf der Platte stehen, sondern vertieft in dieselbe eingeschnitten sind. Die Druckfarbe wird vermittelst Ballen auf die Platte aufgetragen, in die vertieften Linien hineingerieben, sodann sorgfältig abgewischt und darauf das weiche ungeleimte Druckpapier feucht aufgelegt.

Um den Druck der Presse zu mildern, werden auf die Rückseiten der Platte wie des Papiers Filztafeln gebreitet; dann lässt man die so geschützte Platte, die mit dem Druckpapier zwischen zwei passende Bretter gelegt ist, durch die Walze der Druckerpresse hindurchziehen. Trotz aller Vorsicht nützt sich aber doch mit der Zeit die gestochene Platte ab; die nur leicht eingegrabenen feinen Linien verschwinden mehr und mehr, und so treten die Schatten in ungebürlicher Weise hervor. Die Linien werden endlich so flach, dass sie nur wenig Schwärze aufzunehmen vermögen: dadurch erscheint der Abdruck matt. Will man fernere Abzüge machen, so muss die Platte retouchiert werden, indem man die zu flachen Taillen wieder vertieft.

Ein geübtes Auge wird mit Leichtigkeit einen guten von einem schlechten Abdruck zu unterscheiden wissen; bestimmt doch allein die Güte des Abdruckes (épreuve) den Wert des Kupferstiches (estampe). Man hat aber auch äußere Merkmale, welche die Beurtheilung erleichtern. Die älteren Kupferstiche sind wahrscheinlich von den Meistern selbst abgedruckt worden, später jedoch haben die Stecher oft für Kunsthändler gearbeitet, und diese haben ihre Namen (die Adresse) dann auf die Platte setzen lassen, entweder lateinisch: ‚excudit' (Fig. 289), oder ‚impensis', oder französisch: ‚se trouve chez', oder deutsch: ‚zu finden bei'. Die Platten sind dann aus dem Besitze eines Verlegers in die anderer gekommen, und es gehört zu den für einen Kupferstichsammler erforderlichen Kenntnissen, zu wissen, in welchem Zustande die Platte sich befand, als sie die Adresse eines bestimmten Kunsthändlers erhielt. Die besten Abdrücke sind die vor der Adresse. So kamen die Originalplatten, die Marco Dente da Ravenna († 1527) und Marcantonio Raimondi (1475—1534) gestochen, in den Besitz des Kunsthändlers Antonio Salamanca (geb. 1510), der sie zum Theil retouchierte, d. h. die erloschenen Linien wieder aufkratzte und vertiefte; später erwarb des Marco Dente Platten Giovanni Battista de' Rossi, des Marcanton Matteo Rossi (Mitte des 17. Jahrhunderts) endlich im vorigen Jahrhundert ließ C. Losi wieder neue Abdrücke

machen. Die Platte der Himmelfahrt Mariä, welche Schelte à Bolswert (geb. 1586) nach P. P. Rubens stach, war zuerst im Besitze von M. van Enden, dann von G. Hendrix, später von C. Huberti, endlich von C. van Merlen. Es ergibt sich also, dass nothwendigerweise die Adresse zugleich ein Merkmal der Güte und der Erhaltung der Platte und somit auch des Wertes des Abdruckes bietet.

Fig. 334.



Épreuve de remarque von Daniel Chodowiecki.

Die allerersten Abdrücke eines Kupferstiches sind in der Regel rauh; dann kommen eine Anzahl vorzügliche Drucke. In den Stichen des 17., zumal aber des 18. Jahrhunderts und der neueren Zeit werden diese ausgezeichneten Blätter dadurch kenntlich gemacht, dass die Unterschrift des Stiches noch gänzlich fehlt: sie sind vor der Schrift, avant la lettre. Auch in dieser Hinsicht hat man in den letzten Jahrzehnten noch Unterscheidungen gemacht: auf die schönsten der Avant la lettre haben die Stecher ihren Namen mit Bleistift vermerkt (Künstlerabdrücke, Épreuves d'Artiste). Ein

und wieder radiert oder sticht der Künstler auf den Rand der Platte auch Improvisationen, die später abgeschliffen werden. Solche Abdrücke heißen Épreuves de Remarque (Fig. 334). Besonders schön wirken die Abdrücke auf chinesisches Papier, ein ganz dünnes leicht getöntes Papier, das etwas größer als die Kupferplatte, auf das weiße Kupferdruckpapier aufgeleimt ist.

Dann wird auf die Platte die Unterschrift mit der kalten Nadel vorgerissen (mit gerissener Schrift), darauf der Titel mit dem Grabstichel in Contouren gestochen, aber nicht ausgefüllt (mit offener Schrift), endlich ist die Unterschrift beendet; später wird etwa noch eine Dedication oder die Adresse des Kunsthändlers hinzugefügt. Alle diese verschiedenen Zustände (états) der Platte bestimmen den Preis eines Kupferstiches. Von hervorragenden Blättern suchen die Sammler Probedrucke, die der Stecher für sich vor Vollendung der Platte, die Wirkung zu beurtheilen, machen ließ, um bedeutende Summen zu erwerben. Manchmal hat der Kupferstecher später die Platte selbst verändert, etwas hinzugesetzt oder fortgenommen, und auch diese Variationen werden hoch bezahlt, Fehler in der Unterschrift geben den Liebhabern selbst Gelegenheit, Raritäten zu erwerben; so hat Raffael Morghen auf dem zweiten Abdrucke seiner Madonna nach Andrea del Sarto die Unterschrift: „La Madonna col Rambino"; erst auf der dritten Abdrucksfolge ist Bambino corrigiert. Bekannt ist, dass derselbe große Kupferstecher auf seinem Blatte, das Abendmahl nach Lionardo da Vinci, in der Unterschrift: „Amen dico vobis, quia unus vestrum me traditurus est" zuerst das Komma zwischen vobis und quia ausgelassen hat, und die Abdrücke vor dem Komma haben deshalb einen bei weitem höheren Preis.

Dieser Preis wird jedoch nicht einzig und allein durch die Seltenheit oder die Schönheit des Abdruckes bestimmt, sondern hängt wesentlich auch von der guten Erhaltung des Blattes ab. Tadellose Exemplare eines hervorragenden Kupferstiches erreichen deshalb in den Versteigerungen oft einen ganz enormen, übrigens stets noch steigenden Preis, während geringere, beschädigte Abzüge desselben Kunstblattes für verhältnismäßig geringes Geld zu haben sind. So wurde die Heilung der Kranken von Rembrandt (das sogenannte Hundertguldenblatt) 1867 auf der Auction Price mit 1180 Pfund Sterling, 1868 auf der Auction Palmer mit 1100 Pfund bezahlt. 1883 wurde das Porträt des Adrian van Tol (des Advocaten Tolling, Dr. Arnoldus Tholincx), eine der seltensten Radierungen Rembrandts, auf einer Londoner Auction bis 1510 Pfund getrieben; 1835 war sie bei der Versteigerung von Pole Carew in London nur

mit 220 Pfund bezahlt worden. 1809 hatte sie Pole Carew für 56 Pfund gekauft. Der Sammler also, der das Geld nicht scheut und nur ganz gute Stiche für sich erwirbt, wird das angelegte Capital immer wieder beim Verkaufe lösen, während der Liebhaber, der mittelmäßige Ware kauft, bei einer Versteigerung seiner Sammlung aller Wahrscheinlichkeit nach bedeutende Verluste erleiden dürfte.

Zur untadeligen Erhaltung eines Kupferstiches gehört zunächst, dass derselbe gut gedruckt ist, d. h. dass das Druckpapier nicht etwa eine Falte gebildet hat, dann dass es nicht fleckig ist. Stockflecke kommen bei den Stichen aus den ersten Decennien unseres Jahrhunderts häufig vor und lassen sich entfernen durch Waschen, durch Bleichen; aber der Kenner wird sofort ein gewaschenes Exemplar erkennen und für dasselbe nicht den Preis, den er für ein unverletztes bietet, zahlen. Dass Tinten- und Ölflecke einen Stich entwerten, dass Risse, Abreibungen, so gut sie auch geflickt oder überzeichnet sind, selbst ein vorzügliches Blatt eigentlich wertlos machen, das liegt ja auf der Hand.

Eine andere wichtige Frage ist: wie ist der Rand des Kupferstiches erhalten? In der Regel hat man die Darstellung mit einer Linie abgegrenzt, die Stichlinie; die Kupferplatte selbst prägt sich nun bei dem Drucke in das weiche Papier ein: man kann genau beobachten, wie groß die Platte war, die der Stecher benutzt hat. Bis zu dieser eingedruckten Plattengrenze rechnet man den sogenannten Plattenrand. Was über diese Plattengrenze hinaus noch von Papier erhalten ist, wird Originalrand (voller Rand) genannt. Je mehr Rand erhalten ist, desto wertvoller ist der Kupferstich; das sollten alle die bedenken, die so gern bereit sind, ein Kunstblatt, wenn es nicht in ihre Portefeuilles hineinpasst, zu beschneiden. Ein Blatt, bis zum Plattenrande beschnitten, gilt weniger, als wenn der Originalrand erhalten ist, mehr als ein Stich, der bis zur Stichlinie beschnitten, und dieser ist wiederum mehr wert, als wenn etwas von dem Stiche selbst abgeschnitten (verschnitten) worden ist. Diese unter den Sammlern verbreitete Liebhaberei für breite Ränder beeinflusst die Preise, die für einen Stich gezahlt werden, nicht unbedeutend.

Schwierig ist es für den Sammler, dem nicht eine reiche Erfahrung zu Gebote steht, oder der nicht die erforderlichen Handbücher zur Verfügung hat, zu unterscheiden, ob Originale, ob Copien ihm zum Verkauf angeboten werden. Die selteneren, kostbareren Stiche sind schon in älterer Zeit häufig copiert worden, vor allem die von Dürer, Rembrandt, Marcanton.

Es erschien nothwendig, kurz auf diese Umstände, die den Geldwert eines Kupferstiches bedingen, hinzuweisen, weil im Publicum

noch die irrigsten Ansichten verbreitet sind. Abgesehen von den Leuten, die meinen, jeder in ihrem Besitz befindliche Kupferstich müsse ein bedeutendes Capital wert sein, gibt es genug, die nicht fassen können, weshalb einer kleinen Verletzung wegen u. s. w. ihr Stich nun einen viel geringeren Preis erzielen solle, als ein anderer, bei dem jener Schaden nicht vorhanden. Es kommt aber noch eins dazu, was die Besitzer von Stichen, von Kunstwerken anderer Art, von Antiquitäten zu der irrigen Ansicht bewegt, sie seien in der glücklichen Lage, Schätze zu besitzen. Hin und wieder berichten ja die Zeitungen, wie hohe Preise auf der oder jener Kupferstichauction in Leipzig oder München, Paris oder London gezahlt worden sind, oder Kunstlagerkataloge bieten einzelne Stücke für große Summen an; nun meinen die Leute, die dies oder jenes Blatt besitzen, das so theuer bezahlt worden ist, sie müssten denselben oder nahezu den gleichen Preis erhalten. Das ist aber durchaus irrig: der Kunsthändler wird nie ein Kunstwerk so hoch bezahlen, wie er es zu verkaufen gedenkt, und die Preise auf den Auctionen sind auch nicht maßgebend, da der Zufall, dass mehrere Liebhaber auf ein Blatt reflectierten, auch die Steigerung veranlasst haben kann; wegen eines einzigen Stiches oder wegen einer Mappe mit Stichen kann man ja nicht eine Auction veranstalten, und auch die Versteigerung selbst ist theuer und schmälert nicht unbedeutend den anscheinlichen Gewinn.

Die wichtigsten Arten des Kupferstiches sind die Grabstichelarbeit (Gravure au burin), der Stich mit der kalten Nadel (Gravure à la pointe sèche), die punktierte Manier (Gravure au pointillé), die gepunzte Manier (Gravure au maillet), die Radierung (Gravure à l'eau forte), die Crayonmanier (Gravure dans le genre du crayon), die Schwarzkunst (Gravure en manière noire), die getuschte Manier (Gravure au lavis) und die Aquatintamanier (Gravure à l'aquatinte).

D. Die Grabstichel- oder Linienmanier (Gravure au burin ou en taille douce).

Diese Art des Kupferstiches ist unstreitig die älteste, aber auch die wichtigste, da sie am meisten den Charakter eines wahren Kunstwerkes an sich trägt. Über die Zeit und den Ort der Erfindung ist viel gestritten worden. Dass man im Alterthum schon die Kunst kannte, Metallflächen mit Figurenzeichnungen, deren Contouren eingeschnitten waren, zu decorieren, das ist ja bekannt; es sei nur an die sogenannten etruskischen Spiegel erinnert, deren Gravierungen sich vortrefflich zum Abdrucken eignen würden.

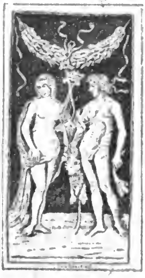
Während des Mittelalters hat man Metallgeräthe, Schüsseln, Patenen, Kelche u. dgl. gleichfalls mit Gravierungen ornamentiert und, wie schon früher (S. 492) hervorgehoben wurde, diese Gravierungen zuweilen mit Niello ausgefüllt. Es fragt sich nun, wann und wo man zuerst auf den Gedanken gekommen ist, diese gravierten Platten abzudrucken. Henri Delaborde hält auch jetzt noch an der alten Ansicht fest, dass dem Florentiner Goldschmiede Maso Finiguerra die Anregung oder mindestens die Vervollkommnung der Technik zuzuschreiben sei, der um 1452 (nicht 1460) seine Krönung der Maria, eine Gravierung, die für eine Kusstafel (Pax) des Battisterio zu Florenz bestimmt war, ehe er die Linien mit Niello ausfüllte, auf Papier abdruckte. Diese Nielloabdrücke sind, wie schon bemerkt wurde, sehr selten; ein Beispiel derselben mögen die beigefügten Abbildungen (Fig. 335, 336) bieten. Gegen jene von Delaborde in neuester Zeit wieder vertretene Darstellung ist einzuwenden, dass deutsche Kupferstiche aus der Zeit vor 1452 vorhanden sind, eine Passion, sieben Blatt, datiert 1446 (zu Montpellier), vor allem der mit dem Monogramme P bezeichnete Stich, der die heil. Jungfrau darstellt und mit der Jahreszahl 1451 bezeichnet ist, früher in der Sammlung von T. O. Weigel, bei deren Versteigerung von Eugen Felix zu Leipzig für 3950 Thaler erworben (verkleinerte Nachbildung Fig. 337). Jedenfalls ist die Technik des Kupferstiches in Deutschland zuerst gefördert worden. Vom rein technischen Standpunkte aus betrachtet, sind die Arbeiten des Meisters E. S. (1464 und 1466), des Martin Schongauer († 1488, Fig. 338), des Meisters mit der Weberschütze (maître à la navette, Fig. 339), hoch über die Stiche des Andrea Mantegna (1431—1506), des Antonio Pollajulo (1433—1498), des Giovanni Antonio da Brescia, des Girolamo Mocetto u. a. zu stellen. — Ursprünglich sind die Kupferstecher wohl aus dem Kreise der Goldschmiede hervorgegangen, bald aber sind es vorzüglich Maler, die ihre eigenen Entwürfe auf diese Weise vervielfältigten. Sie waren dadurch in den Stand gesetzt, ihre Phantasie

Fig. 335.



Italienisches Niello, 15. Jahrh. (Nach Delaborde.)

Fig. 336.



Italienisches Niello, 15. Jahrh. (Nach Delaborde.)

frei walten zu lassen und Gegenstände zur Darstellung zu wählen, die gemalt schwerlich Abnahme gefunden hätten, die aber für das wenige, was ein Kupferstich kostete, gern gekauft wurden. So erscheinen

Fig. 337.



Ältester datierter deutscher Kupferstich vom Meister P. 1451.
(Nach Otte.)

neben den Andachtsbildern, neben den Darstellungen aus der heil. Schrift und den Heiligenlegenden Scenen aus dem bürgerlichen Leben, bald mit mehr, bald mit weniger Humor behandelt, Porträts berühmter Zeitgenossen, Merkwürdigkeiten (wie z. B. Dürer das

Rhinoceros stach) u. dgl., kurz, es bot sich dem Künstler nun eine viel größere und freiere Auswahl von Stoffen, als er je vorher gehabt. Deshalb haben diese vom Stecher selbst entworfenen Bilder einen so hohen Wert, weil Maler und Kupferstecher noch in einer Person vereinigt sind. Die Werke der Peintres-Graveurs werden darum von den Sammlern ganz besonders geschätzt und hoch ge-

Fig. 338.



Martin Schongauer, der Marktbauer.

halten. Die älteren Stiche dieser Meister sind von Adam Bartsch (Peintre-Graveur, Wien 1802—1821, neue Ausg. 1853—1867) und später ergänzend von Passavant („Le peintre-graveur", Leipzig 1860—1864) beschrieben und verzeichnet worden. Man bestimmt daher die Blätter immer, indem man auf sie und ihre Numerierung verweist (z. B. Dürer, B. 2; Meister E. S., P. 27). In Deutschland erreichte die höchste Meisterschaft der Kunst Albrecht Dürer (1471—1528, vgl.

Fig. 216), in dessen Art dann noch die Kleinmeister: Georg Pencz

Fig. 330.



Meister mit der Weberschütze, Jüngling und Greis.

(1500—1550), Barthel und Hans Sebald Beham († 1540, respective

1500—1550) Albrecht Altdorfer (1488—1538), Heinrich Aldegrever (1502—1562), arbeiten. Nicht minder bedeutend ist in Italien Marcantonio Raimondi (1475—1534, vgl. Fig. 220), der zuerst Dürers Arbeiten, zumal sein Leben der Maria, copierte, später nach Raffaels

Fig. 340.



Samson und Dalila.
(Kupferstich von Lukas van Leyden.)

Zeichnungen viel stach und es zu einer ganz hervorragenden Meisterschaft brachte. Viel weniger leisteten seine jüngeren Zeitgenossen, Marco Dente da Ravenna († 1527), Agostino di Musi (Veneziano, † um 1538), Giovanni Jacopo Caraglio (1500—1570), Giulio Bonasone

(thätig zwischen 1531 und 1574), Giorgio Ghisi (1520—1562); aber allen ist eins gemeinsam: sie arbeiten gewöhnlich nicht nach eigenen Compositionen, sondern streben die Werke der großen zeitgenössischen Maler wiederzugeben und zu deren Verbreitung beizutragen. Und diese Auffassung von dem Berufe des Kupferstechers wird gegen Ende des 16. Jahrhunderts bald die allgemein herrschende.

In den Niederlanden sticht der große Lucas von Leyden, Dürers Zeitgenosse (1494—1533, Fig. 340), später der Meister der kühnen effectvollen Grabsticheltechnik, Hendrik Goltzius (1558—1616), wohl noch nach eigenen Compositionen (Fig. 341), aber schon die Schüler des Goltzius: Jacob Matham (1571—1631), Jan Muller (1570—1625), Jan Saenredam (1565—1607), Jacob de Gheyn (1565—1616) stechen mit Vorliebe nach Gemälden anderer Künstler; dasselbe thut Hieronymus Cock, Cornelius Cort (vgl. Fig. 221), Philipp Galle und seine Söhne Cornelius und Theodor, Johann, Raffael und Aegidius Sadeler (1550—1610; 1555—1616; 1560—1629). So fand Rubens schon eine tüchtige, leistungsfähige Kupferstecherschule in den Niederlanden vor, und aus ihr zog er die Meister sich heran, denen er die Vervielfältigung seiner Werke anvertraute, und die wir gewöhnlich mit dem Namen der Rubensstecher bezeichnen: Schelte à Bolswert (geb. 1586), Pieter de Jode (geb. 1606), Paul Pontius (1603—1658), Lucas Vorstermann (geb. 1578), Peter Soutman (1580—1653). Sie suchen zuerst den malerischen Effect ihrer Vorbilder wiederzugeben, während ihre Vorgänger sich mehr begnügt hatten, eine schattierte Zeichnung ihrer Vorlagen zu reproducieren.

Ein vorzüglicher Nachfolger der Rubensstecher ist dann Cornelius Visscher (1618—1658), der besonders die Gemälde von Ostade und Brouwer in vollendeter Weise wiederzugeben verstand. Der Blüte der niederländischen Kupferstichkunst schließt sich an die der französischen. Der erste große Meister, der uns da begegnet, ist Robert Nanteuil (1626—1678), unübertroffen als Bildnisstecher; ihm steht zur Seite Antoine Masson (1636—1700). François de Poilly (1623—1693), Jean Louis Roullet (1645—1699), vor allem aber Gérard Edelinck (1640—1707) und Gérard Audran (1640—1703) wären als die bedeutendsten Meister namhaft zu machen. In das 18. Jahrhundert hinein reicht noch die Thätigkeit des Pierre Drevet (1664—1739) und seines Sohnes, des Pierre Imbert Drevet (1697—1739). Eine bemerkenswerte Eleganz des Vortrages erreichte Johann Georg Wille (geb. im Großherzogthum Hessen 1715, gest. zu Paris 1808) und sein Zeitgenosse Georg Friedrich Schmidt (1712—1775). Ein Schüler von Wille ist Johann Gotthard von Müller (1747—1830), dessen großer Sohn Friedrich Müller (1782—1816) den berühmten Stich der

Sixtinischen Madonna ausführte. Andere Schüler Willes waren Jean Guillaume Bervic (1756—1822), der Lehrer von Paolo Toschi (1788 bis 1854), dann Carlo Antonio Porporati (1740—1816) und Pierre Alexandre Tardieu (1756—1844), der wieder den hervorragenden

Fig. 341.



Christus im Schoße der Maria.
(Kupferstich von Heinrich Goltzius.)

Meister Auguste Gaspard Louis Boucher-Desnoyer (1779—1851) ausbildete. Aus der Schule des Joseph Wagner (1706—1780), der in Venedig eine chalkographische Anstalt gegründet hatte, gieng hervor Giovanni Volpato (1738—1808), der Giovanni Folo (1764—1836) und den Haupt-

meister der neueren Kupferstechkunst Raffael Morghen (1758—1833) unterrichtete. Ihm gleich steht Guiseppe Longhi (1766—1831), der Lehrer des Pietro Anderloni (1784—1849), des Mauro Gandolfi (1774 bis 1834) und des Giovita Garavaglia (1790—1835). Die genannten französischen und italienischen Meister repräsentieren schon die Blütezeit der neueren, auf farbige Zusammenwirkung hinzielenden Epoche der Kupferstechkunst. In England schließen sich ihnen an die Landschaftsstecher, die durch den Franzosen François Vivarès (1709—1780) angeregt sind, John Browne (1719—1790) und der hochberühmte William Woollet (1725—1785). Unter den Figurenstechern ist besonders durch seine Virtuosität in der Darstellung des Fleisches berühmt Robert Strange (1721—1792), ein Schüler des Franzosen Ph. le Bas (vgl. S. 376, Fig. 251). William Sharp (1746—1824) ist aus der Schule des Italieners Francesco Bartolozzi (1730—1813) hervorgegangen, der wiederum in der Anstalt von Wagner zu Venedig gebildet worden war; von Sharp empfieng den Unterricht Thomas Holloway (1748—1827), dessen sieben Stiche nach den Tapetencartons Raffaels zu den vorzüglichsten, technisch am meisten vollendeten Leistungen der Grabstichelarbeit gehören. In Deutschland arbeiten in diesem Jahrhundert außer den schon oben genannten Meistern Samuel Amsler (1791—1849), Moritz Steinla (Müller, 1792 bis 1857), ein Schüler von R. Morghen und Longhi, Georg Jacob Felsing (1802—1883), gleichfalls ausgebildet von Longhi und Toschi, Friedrich Eduard Eichens (1804—1877), der erst den Unterricht der Franzosen Forster und Richomme, dann den von Toschi genoss. Joseph Keller (1811—1873), der Stecher von Raffaels Disputà, Johann August Eduard Mandel (1810—1883), dessen Schüler Louis Jacoby (geb. 1828) u. v. a.

Eine absolute getreue Nachbildung des Originalgemäldes werden wir von den Kupferstechern nicht erwarten und verlangen dürfen: wir müssen immer mit einer Summe von bald kleineren bald größeren Versehen und Fehlern rechnen, die entweder beim Nachzeichnen des Gemäldes oder beim Stiche selbst vorkommen. Man braucht nur die verschiedenen gestochenen Reproductionen eines und desselben Gemäldes zu betrachten und wird sich dann leicht überzeugen, dass jeder Kupferstecher nach seiner subjectiven Beanlagung das Original auffasst und wiedergibt. Gut ist es noch immer, wenn der Künstler ein tüchtiger Zeichner ist und selbst das Gemälde, das er wiederzugeben hat, nachzuzeichnen vermag; der berühmte Robert Strange war leider ein bei weitem besserer Stecher als Zeichner, und so finden sich gerade auf seinen Bildern häufig schlimme Verstöße. Aber manche hervorragende Meister waren auch durch Um-

stände genöthigt, nach fremden Zeichnungen zu arbeiten. So hat Raffael Morghen sein Abendmahl nach der grundfalschen Zeichnung von Matteini gestochen. Wenn wir dem Stiche auch nicht die verdiente Bewunderung versagen, kann er uns doch keine Vorstellung von Lionardos Composition vermitteln. Friedrich Müller hat die Zeichnung nach der Sixtinischen Madonna nicht selbst machen dürfen, sondern hat sich mit der einer mehr als mittelmäßigen Malerin begnügen müssen: kein Wunder, wenn der sonst so ausgezeichnete Stich doch trotz aller späteren Mühe des Meisters nur unvollkommen Raffaels herrliche Schöpfung wiedergibt.

Wenn es sich also um eine absolut treue Reproduction des Originals handelt, so wird der Kupferstich dieser Anforderung in den seltensten Fällen genügen. Ich möchte ihn eher mit einer künstlerischen Übersetzung vergleichen, die wohl in den Hauptsachen exact, in den Nebendingen mit einiger Freiheit sich bewegt. Treuer ist jedenfalls die Photographie, und was in heutiger Zeit schwer ins Gewicht fällt: sie ist bedeutend billiger. Ein guter moderner Stich, selbst wenn es kein Avant la lettre ist, kostet immer 75 bis 100 Mark, und diese Summe auszugeben, ist heute das kunstliebende Publicum nicht mehr so geneigt, wie vor 30 bis 50 Jahren. Deshalb sehen wir auch diese schöne Kunst in unseren Tagen immer mehr in den Hintergrund gedrängt; die älteren Meister sind meist todt und an ihre Stelle ist nur eine sehr geringe Zahl jüngerer Kräfte getreten.

Die Technik der Linien- oder Grabstichelmanier ist eine sehr mühsame und schwierige; das erklärt, weshalb sehr bald Maler es vorzogen, ihre Compositionen zu radieren, den Kupferstich eigens geschulten Künstlern zu überlassen, und ist auch der Grund, warum die Abdrücke größerer ausgeführter Arbeiten sehr theuer sein müssen, weil eben der Stecher oft Jahre hindurch an einer Arbeit beschäftigt ist.

Auf die glatt geschliffene Kupferplatte wird die Zeichnung übertragen und mit der kalten Nadel (pointe sèche) leicht eingerissen oder durch Atzung fixiert. Der Grabstichel (burin) ist eine viereckige Stahlstange, vorn schräg abgeschnitten, an der anderen Seite in einem Griff, der wie ein halber Pilz gestaltet ist, befestigt. Der Zeigefinger liegt auf dem Stichel; der Daumen und die drei anderen Finger halten. Mit freier Hand schneidet nun der Künstler seine Taillen, Kreuzschraffierungen u. s. w. Die Kupfermasse, die durch den Stichel herausgehoben wird, rollt sich vor demselben auf; an den Rändern der Taille aber bleibt eine Rauhigkeit zurück, die man Grat oder Bart (barbe) nennt; diese wird durch den Schaber entfernt. Von dem niederländischen Kupferstecher Cornelius Visscher erzählt man, er habe die Platte immer mit seinem eigenen struppigen

Barte gesäubert und der Bart habe stets einen Kupferglanz gehabt. Die Platte ruht auf einem Sandkissen und kann mit der linken Hand gedreht werden. Es gehört eine ganz erstaunliche Sicherheit und Übung der Hand zu dieser schwierigen Arbeit, da Versehen und Fehler sich gar nicht oder nur sehr schwer verbessern lassen; man muss die Stelle hervorhämmern und abschleifen oder die ganze Platte abschleifen. Trotzdem haben manche Künstler wahre Virtuosen-

Fig. 342.



G. M. Pitteri; B. Jacobus Salamonius.

stücke hervorgebracht, z. B. der französische Stecher Claude Mellan (1598—1683), der den Christuskopf auf dem Schweißtuche der Veronika stach und den ganzen Stich aus einer einzigen Spirallinie, die auf der Nasenspitze Christi beginnt, bildete. Andere, wie Gio. Marco Pitteri (1703—1786, Fig. 342), haben es versucht, der Kreuzschraffierungen sich zu enthalten, die Rundung der Gestalten durch Anschwellen der einfachen Linien zu bewirken.

E. Der Stich mit der trockenen oder kalten Nadel (Gravure à la pointe sèche).

Mit einer in einen Griff gefassten Stahlnadel kratzt man in das Kupfer die Zeichnung ein. Man hat die Nadel oft zur Vollendung der Grabstichelblätter wie der Radierungen verwendet, sie aber für sich sehr selten benutzt. Außer Rembrandt hat Andrea Meldolla (Schiavone, 1522—1582), in neuerer Zeit Claude Henri Watelet (1718—1786) und Thomas Worlidge (1700—1766) von ihr Gebrauch gemacht.

Fig. 343.



Meno Haas, Louise, Königin von Preußen. (Punktierte Manier.)

F. Die punktierte Manier (Gravure au pointillé).

Statt Linien wendet der Künstler zur Wiedergabe seines Vorbildes Punkte an, die mit der Spitze des Grabstichels oder der Nadel durch den Ätzgrund gemacht werden. Besondere Virtuosität in dieser Technik erreichte Francesco Bartolozzi. Bekannt sind die zahlreichen Taschenbuchkupfer, die Friedrich John (1769—1843) in dieser Manier stach (Fig. 343)

G. Die gepunzte Manier (Gravure au maillet).

Die Punkte sind mit einer Goldschmiedspunze in die Kupferplatte eingeschlagen. Zuerst wandte diese Manier an Giulio Campagnola (geb. 1481, Fig. 344). In Deutschland soll die Punzarbeit

Fig. 344.



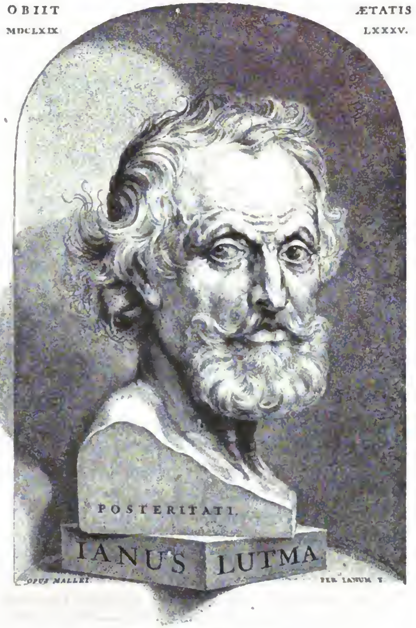
Giulio Campagnola, gepunzte Arbeit.

zuerst betrieben haben der Goldschmied Hieronymus Bang zu Nürnberg (geb. 1553) und Franz Aspruck, dessen 1601 veröffentlichte Folge Christus und die Apostel fälschlich für Schwarzkunstblätter gehalten wurden. Der Hauptmeister ist der Amsterdamer Goldschmied Janus Lutma († 1685, Fig. 345).

H. Die Radierung (Gravure à l'eau forte).

Diese Kunst, von altersher von Waffenschmieden (vgl. S. 170) etc. geübt, ist zur Herstellung von Platten für den Abdruck erst im 16. Jahr-

Fig. 345.



Janus Lutma, Selbstbildnis.

hundert verwendet worden. Der Erfinder dieser neuen Benutzung soll der Augsburger Stecher Daniel Hopfer († 1536) gewesen sein; Dürer hat seit 1515—1518 einige Blätter geätzt, darunter den

sitzenden Schmerzensmann, Christus am Ölberge u. a. Mit Meisterschaft ist diese Stichart von den Künstlern ausgebildet worden; in Italien haben die Caracci, Guido Reni, Salvator Rosa, Guiseppe Ribera sich ausgezeichnet, in Deutschland Matthaeus Merian d. Ä. (1583—1650, Fig. 346), Wenzel Hollar (1607—1677), Georg Friedrich Schmidt, Christian Wilhelm Dietrich, Daniel Chodowiecki (Fig. 273, 334), in Holland neben Rembrandt (siehe Fig. 228), dem ersten Meister der Radierkunst, Adriaen van Ostade, Antoni Waterloo, Paul Potter (siehe Fig. 278), Karel Dujardin (siehe Fig. 219), Remigius Nooms (Zeeman,

Fig. 346.



Radierung von Matthäus Merian d. Ä.

siehe Fig. 289), in England William Hogarth (siehe Fig. 274), in Frankreich Claude Gelée (le Lorrain), Jacques Callot, Jean Jacques de Boissieu. Die Radierkunst, viel leichter zu erlernen und zu handhaben als die Grabstichelarbeit, ist in neuerer Zeit von den Malern wieder besonders cultiviert worden. In Paris hat man eine Gesellschaft der Aquafortisten gegründet, in Düsseldorf, Weimar sind Radiervereine unter den Malern gestiftet worden.

Die Kupferplatte wird zunächst mit einem Ätzgrunde überzogen; man erhitzt die Platte und übergeht sie darauf mit Firnis, der aus Wachs, Mastix, Colophonium und Asphalt besteht. Dann, wenn der Firnis erhärtet, schwärzt man die Platte über der Kerzen-

flamme und überträgt nun die Zeichnung. Die Radiernadel ist eine in einen Holzgriffel gefasste Stahlnadel; man zeichnet mit ihr wie mit einem Bleistift, nur bemüht man sich, sie sehr steil zu halten, damit sie auch überall das Kupfer bloßlegt. Es ist besser, die Nadel schneidet das Kupfer nicht an, denn an solchen Stellen wirkt das Ätzwasser energischer, und dadurch könnte Ungleichheit in die Arbeit kommen. Will man Correcturen machen, so deckt man die Stelle aufs neue mit Firnis. Ist die Zeichnung vollendet, so macht man einen Rand von Wachs um die Platte und gießt nun das Ätzwasser auf dieselbe. Dies Ätzwasser (aqua fortis, eau forte), früher Scheidewasser, jetzt entsprechend verdünnte Salpetersäure, greift das Kupfer an allen den Stellen an, wo es durch die Radiernadel vom Firnis entblößt worden ist, und vertieft die Linien, je nachdem es längere oder kürzere Zeit wirkt. Sobald der lichteste Ton genug geätzt ist, wird das Scheidewasser abgegossen, die Platte gewaschen und dann die Partie, die nicht mehr der Wirkung des Ätzens ausgesetzt bleiben soll, mit Firnis gedeckt. So werden nach und nach in wiederholtem Ätzen und mit successivem Decken einzelner Partien die erforderlichen Abstufungen erzielt. Beim Drucke kann noch viel für den Effect der Arbeit geschehen. Während die Grabstichelplatte ganz sauber abgewischt wird, kann hier der Drucker die Druckschwärze, je nach Belieben, an den Lichtstellen abputzen und in den Schattenpartien stärker auftragen. Rembrandt, der seine Platten selbst druckte, hat auf diese Weise ganz wunderbare Wirkungen hervorzubringen verstanden.

I. Die Crayonmanier (Gravure dans le genre du crayon).

Die Abdrücke haben Ähnlichkeit mit Kreidezeichnungen. Die Manier wurde von Jean Charles François (1717—1769) erfunden, von Gilles Demarteau (1729—1776) vervollkommnet. Man arbeitet, mit einer Nadel oder einem Stahlstift, der mehrere Spitzen hat, oder auch mit einem kleinen mit Spitzen besetzten Rädchen (der Roulette), das sich in einer Handhabe dreht. Vorher wird die Platte mit Ätzgrund überzogen, die mit den genannten Instrumenten durch den Firnis eingedrückten Punkte werden dann geätzt und je nach Bedürfnis durch eine besonders geformte Punze (Mattoir) flacher geschlagen, so dass die verschummerte Wirkung der Kreidezeichnung entsteht. Besonders nach Angelika Kaufmann sind in England viele solche Stiche gefertigt worden, die, roth gedruckt, den Röthelzeichnungen gleichen (vgl. Fig. 347).

K. Die Tuschmanier (Gravure au lavis).

Die Abdrücke gleichen Zeichnungen, die mit schwarzer chinesischer Tusche oder mit Sepia coloriert sind. Zunächst wird die Zeichnung durch Radierung auf der Platte fixiert; darauf wäscht man den Firnis ab und reinigt die Platte. Sodann deckt man mit

Fig. 347.



Stich in Kreidemanier von Giuseppe Longhi.

venetianischem Firnis vermittelst eines Pinsels die Theile der Platte, die beim Abdruck weiß bleiben sollen, und taucht dieselbe nun in schwaches Ätzwasser. Hat dies genug gewirkt, so nimmt man die Platte heraus und wäscht sie ab, deckt wieder die Theile, die einer ferneren Ätzung nicht bedürfen, und taucht die Platte aufs neue in das Ätzwasser. So fährt man fort, bis alle gewünschten Nuancen erreicht sind.

L. Die Aquatintamanier (Gravure à l'aquatinta).

Diese Manier ist der soeben beschriebenen sehr ähnlich. Man bestäubt die wohl gereinigte Kupferplatte in einem verschlossenen Kasten mittelst eines Blasebalges mit fein pulverisiertem Harz oder Pech, erwärmt darauf die Platte, so dass die Harztheilchen anschmelzen, und operiert mit dieser so gekörnten Platte genau so wie bei der Tuschmanier. Man kann auch die Platte mit Firnis überziehen, durch Erwärmen denselben flüssig machen, dann mit Seesalz, mit feinem Sande oder mit gepulverten gebrannten Knochen überstäuben, nach dem Erkalten das Salz, respective den Sand aus dem Firnis herauswaschen. Der Abbé Jean Claude Richard de Saint-Non (1730—1792) soll folgendes Verfahren beobachtet haben, das Jean Baptiste le Prince (1733—1781) noch vervollkommnete. Die Platte wurde mit Firnis, wie bei der Vorbereitung zum Radieren überzogen; die Theile, die geätzt werden sollten, wusch man mit einem Pinsel durch eine Mischung von Olivenöl, Rauchschwarz und Terpentin heraus, darauf wurden sie in der schon beschriebenen Weise gekörnt und dann weiter behandelt. Unter den deutschen Meistern zeichneten sich in dieser Kunstgattung besonders aus Wilhelm von Kobell (1766—1855), Jacob Wilhelm Mechau (1745 bis 1808), Christian Haldenwang (1770—1831) und Wilhelm Friedrich Schlotterbeck (1777—1819).

M. Die schwarze Kunst oder die geschabte Manier (Gravure en manière noire).

Diese Art des Kupferstiches wurde durch Ludwig von Siegen, einem hessischen Oberstlieutenant (1609—1680), erfunden. Das erste Blatt, das in dieser Manier gestochen wurde, ist das Porträt der Landgräfin von Hessen, Anna Amalia Elisabeth (1642). Von dem Erfinder lernte das Verfahren Prinz Rupert von der Pfalz (1619 bis 1682), der Sohn des Winterkönigs (Fig. 348), der wieder dem Niederländer Wallerant Vaillant (1623—1677), einem Künstler, die Entdeckung mittheilte. Georg Philipp Rugendas (1660—1742) und seine Söhne, Johann Jakob Haid (1704—1767) und seine Söhne, Vincenz Georg Kininger (1767—1851), Johann Peter Pichler (1765—1806) u. a. haben sich in Deutschland ausgezeichnet; in England ist diese Kunst mit besonderem Erfolge gepflegt worden; ich erinnere an James Mac Ardell (1710—1765), an Valentin Green (1739—1813), vor allen an Richard Earlom (1728—1822), von dem auch die vorzügliche

Copie der Handzeichnungen Claude Lorrains, des Liber veritatis, herrührt.

Die Platte wird zunächst rauh gemacht, indem man mit einem stählernen Instrumente (le berceau), das die Form eines Halbcylinders hat, mit dicht aneinanderstehenden Zähnen versehen und an einem Griff befestigt ist, die Platte übergeht. Wenigstens zwanzig Touren sind mit dem Berceau auszuführen und jede Tour muss nach drei

Fig. 348.



Prinz Rupert von der Pfalz, Schwarzkunstblatt. (Nach Delaborde.)

Richtungen die ganze Platte bearbeitet haben, will man einen gleichmäßig schönen, sammetartigen Ton erzielen. Wenn die Platte in diesem Zustande abgedruckt würde, müsste der Druck einförmig schwarz erscheinen. Vermittelst des Schabeisens (brunissoir) werden nun zuerst die Lichter hervorgehoben und an diesen Stellen die Platte geglättet, an anderen Stellen wird die Rauheit der Platte mehr oder minder gemildert; da nun die Druckerschwärze um so

fester an der Platte haftet, je rauher sie ist, und umsoweniger, je mehr die Rauheit getilgt ist, so gelingt es, eine der getuschten Zeichnung ganz ähnliche Wirkung zu erzielen. Lichteffecte, weiche Partien, wie nackte Körper oder Sammtstoffe, lassen sich sehr gut wiedergeben; es fehlt aber an Bestimmtheit der Umrisse und an Energie der Wirkung.

N. Der ältere Farbendruck (Gravure en couleur).

Farbige Kupferstiche abzudrucken hat schon Herkules Zeghers (geb. 1625) versucht; nach ihm haben Pieter Lastman († 1648) und Peter Schenk (1645—1715) sich bemüht, ein brauchbares Verfahren zu entdecken. Sie trugen in die gestochene oder radierte Platte verschiedene Druckfarben ein, colorierten in die Platte. Erfolg hatte zuerst Jakob Christoph le Blond (geb. zu Frankfurt a. M. 1667, gest. zu Paris 1741), der geschabte Platten verwendete und, drei verschieden gefärbte übereinander druckend, ganz gute Resultate erzielte. Diese Technik vervollkommnete Jacques Fabien Gautier d'Agoty (1717—1786), der eine vierte, schwarz druckende Platte hinzufügte. Diese wurde zuerst abgezogen, dann die, auf der alle blauen Töne angegeben waren, darauf die Platte mit den gelben Partien, die also mit dem Blau zum Grün verschmolz, endlich die rothe Platte.

Die farbigen Stiche von Le Blond, von Gautier, Janinet, Descourtis, Charles Benazet sind heute enorm theuer und werden von den Sammlern sehr gesucht. Die farbige Lithographie hat jedoch den Farbenkupferstich verdrängt.

O. Der Stahlstich (Siderographie).

Der Stahlstich (Siderographie) ist von Charles Heath (1784 bis 1848) zuerst 1820 angewendet, von Karl Frommel in Deutschland 1824 eingeführt worden und hat, zumal in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, vielen Beifall gefunden, wenn auch der künstlerische Wert seiner Erzeugnisse nie hoch angeschlagen wurde. Er lieferte bedeutend mehr Abzüge als der Kupferstich, und darin lag seine Brauchbarkeit zur Herstellung von Illustrationen. Die Stahlplatte wurde vor dem Stich erweicht und nach Vollendung desselben wieder gehärtet.

P. Der Steindruck (Lithographie).

Der Steindruck wurde von Aloys Senefelder (geb. zu Prag 1771, gest. zu München 1834) erfunden; 1799 ward durch ein Privilegium ihm das Patent ertheilt. Auf Kalksteinplatten hatte man schon im 16. Jahrhundert Hochätzungen ausgeführt, dieselben aber zum Abdruck zu benutzen, daran hatte niemand gedacht. Künstlerisch verwertet wurde Senefelders Erfindung zuerst durch Johann Nepomuk Strixner (geb. 1782), der 1808 die Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuche Kaiser Maximilians vervielfältigte, seit 1820 die Abbildungen der Gemälde aus der Boisserée'schen Gallerie herausgab. 1817 veröffentlichte Ferdinand Piloty (1785—1844) die lithographierten Tafeln nach den Gemälden der Münchener Pinakothek; Franz Hanfstängel gab seit 1835 die Desdener Gemäldegallerie heraus. Die leicht zu handhabende Technik gestattete auch Künstlern, sich der Lithographie zur Vervielfältigung ihrer Zeichnungen zu bedienen. In Frankreich haben die beiden Vernet, Charles und sein Sohn Horace, Géricault, Charlet, Delacroix, Bonington, Decamps, Raffet, Gavarni die Lithographie betrieben, in Deutschland vor allem Adolf Menzel sie mit Meisterschaft gehandhabt. Trotz dieser tüchtigen Meister ist der Steindruck immer als dem Kupferstich nicht völlig ebenbürtig angesehen und besonders von Leuten, die wenig oder gar nichts von der Kunst verstanden, geringschätzig beurtheilt worden. Ich glaube, dass die Zeit nicht mehr fern ist, wo man die Erzeugnisse der künstlerischen Lithographie ebenso eifrig sammeln wird, wie die des Holzschnittes oder des Kupferstiches.

Das Verfahren der Lithographie beruht darauf, dass Zeichnungen, auf Kalksteinplatten — man wählt am liebsten die von Solenhofen — mit einer fetthaltigen Tusche oder Kreide ausgeführt, sobald der Stein durch Übergießen mit Gummiwasser und einer verdünnten Säure leicht geätzt ist, allein die Druckerschwärze annehmen. Man kann also mit der Feder auf Stein zeichnen und den Effect der Radierung erzielen; man kann die Kreidezeichnung nachahmen, oder, indem man den Stein gleichmäßig mit lithographischer Farbe schwärzt, durch Herausradieren eine gute Wirkung erreichen; es ist auch möglich, auf präpariertes Papier die Zeichnung zu entwerfen und sie dann auf den Stein zu übertragen (Autographie).

Einen wichtigen Fortschritt hat man durch Ausbildung des Farbendruckes (der Chromolithographie) gewonnen. Derselbe wird mit verschiedenen übereinander gedruckten Platten hergestellt. Auf die erste wird der Contour des Bildes gezeichnet, und der Abdruck

dieser Platte wird auf die anderen erforderlichen durch Umdruck übertragen. Auf die Platte, die mit blauer Farbe gedruckt werden soll, zeichnet nun der Lithograph nur die Partien mit schwarzer Fettkreide aus, die blau, respective grün etc. erscheinen sollen. Je nach der Menge der Platten kann eine feinere oder minder zarte Abstufung der Farben erzielt werden. Taf. VII dieses Buches ist z. B. mit dreiundzwanzig Platten gedruckt. Für die Wiedergabe von in Wasserfarben gemalten Bildern eignet sich der Farbendruck vorzüglich; die Reproduction der Hildebrandt'schen Aquarellen durch Steinbock ist ja anerkanntermaßen meisterhaft. Das Korn des Aquarellpapieres kann durch nachträgliche Pressung sehr gut imitiert werden. Ebenso lassen sich Frescobilder vortrefflich wiedergeben; die Publicationen der Arundel-Society, deren Platten in Berlin bei Storch und Kramer ausgeführt wurden, geben den besten Beweis dafür. Schwieriger ist es, Ölgemälde gut zu copieren, da der Glanz und die Leuchtkraft der Ölfarbe sehr schwer zu erreichen ist. Öldrücke gibt es nicht; alle die Druckfarben sind dieselben, ob sie zur Nachbildung einer Aquarelle, einer Freske, eines Ölbildes benutzt werden. Man hat aber, um den Wünschen des Publicums zu genügen, Papierabdrücke auf Leinwand und Blendrahmen gespannt, so dass die Textur der groben Leinwand wenn möglich noch sichtbar wurde; man hat durch Pressen die pastösen Stellen der Originalgemälde mit großem Geschick nachgeahmt, endlich das Bild tüchtig gefirnist, und so sieht es dann im Rahmen ungefähr wie ein Ölgemälde aus.

Dass eine große Zahl dieser Buntdrucke recht schlecht ausgeführt sind, lässt sich ja nicht leugnen, indessen gibt es auch ganz vorzügliche Leistungen, und deshalb dürfte es durchaus ungerechtfertigt sein, wollte man, was ja oft genug geschieht, dem Buntdrucke im Allgemeinen jede künstlerische Berechtigung und Bedeutung absprechen.

Man übertrug das Verfahren, welches sich bei der Herstellung farbiger Kupferstiche bewährt hatte (vgl. S. 527), auf die Lithographietechnik. Schon 1823 druckt Franz Weishaupt in München die bunten Tafeln für das große von Spix und Martius herausgegebene Reisewerk; von 1820 an erscheinen zu Berlin die Aufnahmen, die Johann Karl Wilhelm Zahn in Pompeji, Herculanum, Stabiae gemacht hatte, in Buntdrucken von Winkelmann und Söhne. 1838 erhielt Gottfried Engelmann von Mühlhausen (1788—1839) einen Preis von 2000 Francs für Einführung dieses Kunstzweiges in Frankreich. Seit dieser Zeit ist der Buntdruck ganz außerordentlich vervollkommnet worden.

V.

Die Photographie und die mit ihr zusammenhängenden Vervielfältigungsarten.

1. Die Photographie.*)

Der erste, dem es gelang, vermittelst einer Camera obscura direct Bilder nach der Natur zu fixieren, ist bekanntlich Jean Jacques Mandé Daguerre (1789—1851), der 1838 die Daguerrotypie erfand, ein Verfahren, auf einer lichtempfindlichen Jodsilberplatte die Wirkungen der Lichtstrahlen durch Quecksilberdämpfe sichtbar zu machen und festzuhalten. 1839 wurde das Geheimnis der neuen Erfindung bekannt gemacht. Für die Kunstgeschichte war dieselbe nur von untergeordneter Bedeutung, obschon man den Versuch machte, Architekturen etc. aufzunehmen; die Aufnahmen aber, die für jede Daguerrotypie aufs neue vorgenommen werden mussten, machten die Bilder, welche unvollkommen genug waren, sehr theuer. In demselben Jahre 1839 erfand William Henry Fox Talbot (geb. 1800), die Kunst, Bilder auf Papier zu erlangen. Er machte das Papier lichtempfindlich, indem er es erst in einer Kochsalzlösung badete, dann trocknete und darauf in eine Silberlösung legte. Wenn er nun auf dies Papier ein Pflanzenblatt etc. aufpresste und so der Sonne aussetzte, so färbte diese das Papier an allen Stellen dunkel, die nicht von dem Blatte bedeckt waren, gab also die Zeichnung mit allen Details wieder. Durch Waschen mit unterschwefeligsaurem Natron konnte der so gewonnene Abdruck fixiert werden. Man konnte aber auch Kupferstiche, Federzeichnungen in dieser Weise copieren, erhielt dann die im Original dunklen Linien in der Copie weiß auf dunklem Grunde; man erhielt, wie wir heute sagen, ein Negativ. Legte man dies Negativ auf ein anderes empfindlich gemachtes Papier und setzte es der Sonne aus, so erlangte man eine genaue Copie des Originals, ein Positiv.

*) Herm. Vogel, Die chemischen Wirkungen des Lichtes und die Photographie. Leipzig 1884. — Hermann Schnauß, Die heliographischen Verfahren als die Stellvertreter des Holzschnittes. (Deutsche Buchhändlerakademie I, 1884.) — A. de Lostalot, Les Procédés de la Gravure. Paris, Quantin.

Es ist dies das Verfahren, das unter dem Namen Lichtpausprocess noch heute zur Vervielfältigung von technischen Zeichnungen benutzt wird. Die Entdeckung von Fox Talbot ermöglichte, von dem durch eine Aufnahme gewonnenen Negativ zahlreiche genau gleiche Positive herzustellen. Zwei Jahre später gelang es demselben Gelehrten, Papier so lichtempfindlich zu machen, dass er in der Camera obscura gute und brauchbare Negative nun nicht von Zeichnungen oder Stichen, sondern von Personen etc. erlangte. Das Copieren des Papiernegativs hatte aber seine Schattenseiten: alle Flecken des Papiers wurden in dem Positiv sichtbar. Ein namhafter Fortschritt war es daher, als Nièpce de Saint-Victor an Stelle des Papiers für das Negativ Glastafeln verwendete, welche er mit Eiweißlösung überzog, die durch Jodsilber lichtempfindlich gemacht wurde. Das geschah 1847. Die Eiweißlösung wurde später durch Collodium ersetzt; diese Entdeckung verdanken wir dem Engländer Archer. Die Hauptmomente des photographischen Verfahrens sind bis 1853 gefunden; 1858 wurde durch Disdéri in Paris die Visitkartenphotographie eingeführt. Die Photographie wurde bald auch zur Aufnahme von Bau- und Bildwerken benutzt, später versuchte man selbst Gemälde zu reproducieren. Eine Schwierigkeit blieb noch zu überwinden: unsauber ausgewaschene Photographien verblichen bald, wurden gelb und unansehnlich; öffentliche Sammlungen scheuten deshalb zuerst vor dem Ankauf so vergänglicher Nachbildungen zurück; heute hat man wohl kaum noch solche Vorkommnisse zu befürchten. Durch geeignete Apparate sind die früher oft unangenehm bemerkbaren Verzeichnungen an architektonischen Aufnahmen (das Convergieren der Parallelen) gehoben, und die Wiedergabe von Bauwerken und Sculpturen ist heute wohl nicht mehr zu tadeln. Viel mühsamer war es, gute Copien von Originalgemälden zu erhalten. Die ersten Versuche, z. B. die Aufnahmen niederländischer Gemälde durch Fierlants, missglückten augenscheinlich, aber auch bei tadellosen Reproductionen machten sich Flecke, die Sprünge im Lack der Bilder in einer besonders dem Kunstliebhaber höchst störenden Art bemerklich. Jedes einzelne Positivblatt zu retouchieren hätte zu viel Zeitverlust gekostet; erst durch die Negativretouche, d. h. durch das zweckmäßige Übermalen der Negativplatte ist es gelungen, alle Copien in gleicher fleckenloser Schönheit zu liefern. Für den Kunsthistoriker ist solch ein glattes tadelloses Blatt weniger erfreulich, da er weiß, dass durch die Retouche auch die Originalität der Wiedergabe gelitten hat, allein die großen Photographiehändler, wie Braun in Dornach, Alinari und Brogi in Florenz, Naya in Venedig u. s. w., haben das kunstliebende Publicum, nicht die wenigen,

die sich mit dem Studium der Kunstgeschichte beschäftigen, im Auge. Die Farben der Originalgemälde werden aber bekanntlich in der Photographie in anderer Lichtstärke wiedergegeben, als sie uns erscheinen. Ein Blau, selbst ein dunkles, wird licht und hell reproduciert, ein Gelb, und selbst das hellste, erscheint in der Photographie dunkel. So ist die wiedergegebene Farbenstimmung in mehr als einer Hinsicht falsch. Verfasser ließ einmal eine burgundische Miniatur photographieren; der alte Maler hatte den Himmel lasurblau angelegt und von dem Tiefblau hob sich licht die hellgelb gemalte Sonne: in der Photographie sah der Himmel fast weiß aus, die Sonne dagegen wie ein schwarzer Fleck. Vieles ist auch in dieser Hinsicht schon zumal durch Behandlung der lichtempfindlichen Platte mit Eosin besser geworden, indessen wird sehr viel heute noch auf Kosten der Treue der Wiedergabe durch Negativretouche oder durch ähnliche Kunstgriffe bewirkt. Auf die absolute Zuverlässigkeit einer Photographie darf man sich also durchaus nicht verlassen.

Dauerhaft sind die sogenannten Kohlenbilder, d. h. die Farben verbleichen nicht, auch wenn sie dem Lichte ausgesetzt werden. Die Entdeckung rührt von Poitevin her und beruht auf der Erfahrung, dass Chromgelatine unter Beleuchtung je nach dem Grade derselben unlösbar wird. Es wird also die Chromgelatine mit Kohle oder mit irgend einer anderen Farbe (d. h. die Bezeichnung Pigmentdruck) gemischt und durch das Negativ belichtet; natürlich dringen die Strahlen mehr durch die im Negativ hellen Partien, die in dem Positiv dunkel erscheinen sollen, und machen die Gelatine unlöslich. Wird nun solch ein copiertes Positiv mit heißem Wasser gewaschen, so lösen sich die wenig belichteten Stellen der Gelatine genau den Abtönungen des Negativs entsprechend auf, während die dunklen bleiben. Man hat dies Verfahren noch vielfach verbessert. Bekannt sind die vorzüglichen Reproductionen von Handzeichnungen alter Meister, die Braun (Dornach) in dieser Weise ausgeführt hat; die Röthel-, Sepia-, Bisterzeichnung etc. wird so auf das treueste wiedergegeben. Durch Bestäuben des Gelatinepositivs mit Emailpulver, das sich je nach der Beleuchtung dunkler oder heller anklebt, ist es möglich, das Bild auf Glas, Porzellan etc. zu übertragen und einzubrennen.

Allein eine Photographie wird nie sehr wohlfeil sein können; die Herstellung eines jeden Positivblattes ist von der Witterung abhängig, erfordert auch eine Menge Handgriffe und Handarbeit, ist daher immer theuer. Gegen Kupferstiche, Lithographien sind ja diese Reproductionen noch immer außerordentlich wohlfeil, besonders wo der Photograph, wie in Italien, auf einen großen Absatz rechnen

kann; doch ein Buch mit Photographien zu illustrieren, würde immer noch ziemlich hoch zu stehen kommen. Man sann also, ein Mittel ausfindig zu machen, die Photographie wie einen Kupferstich oder eine Lithographie abzudrucken, wenn möglich, zu erreichen, dass die gewonnene Platte wie ein Holzschnitt in den Drucksatz verwendet werden könne.

2. Photolithographie.

Wenn eine Linienzeichnung, ein Kupferstich, Holzschnitt etc. photographiert werden, so erscheinen im Negativ die Linien durchsichtig auf dunklem Grunde. Copiert man nun dies Negativ auf ein Blatt Papier, das mit Chromgelatine präpariert ist, so wird durch diese durchscheinenden Linien das Licht auf die Gelatine wirken und dieselbe unlöslich machen. Diese von Licht getroffenen Stellen nehmen die fette Druckfarbe an, wenn das Papierblatt genässt ist. Ein solches eingeschwärztes Blatt legt man dann auf den lithographischen Stein, überträgt auf ihn das Bild durch Pressen, und kann nun mit dem Steine verfahren, wie dies bei der Lithographie bräuchlich. Die erste Anregung gab auch hier Poitevin, das Verfahren wurde aber wesentlich verbessert durch die Engländer Asser und Osborne. Die Brüder Burchard in Berlin haben in dieser Weise Holzschnitte Dürers ganz vortrefflich reproduciert und in der Kriegszeit 1870—1871 sich durch massenhafte Vervielfältigung von Karten ein großes Verdienst erworben. Für den Kunsthistoriker hat dies Verfahren auch heute noch Bedeutung: er kann die der Bequemlichkeit wegen im großen Maßstabe ausgeführten Zeichnungen correct und ohne Mühe dem entsprechenden Maßstab gemäß verkleinern lassen.

3. Héliogravure.

Schon Nicéphore Nièpce hatte 1814 entdeckt, dass eine Asphaltschicht durch Beleuchtung unlöslich werde, hatte Kupferstiche, Zeichnungen durchscheinend gemacht, auf mit Asphalt überzogene Kupferplatten aufgelegt und dem Lichte ausgesetzt. Wurde dann die Platte mit Lavendelöl gewaschen, so löste sich der Asphalt allein an den Stellen, die nicht vom Lichte getroffen worden waren, d. h. also wo dunkle Linien des Originals das Durchscheinen verhindert hatten; diese Linien wurden von Asphalt entblößt, konnten nun also wie eine Radierung behandelt, geätzt werden. So entstand eine druckfähige Kupferplatte. Seit Erfindung der Photographie trat an Stelle des durchscheinenden Papiers das nach dem Originalstich

aufgenommene Negativ. Es wurde umgekehrt auf die mit Asphalt überzogene Kupfer- oder Zinkplatte copiert, und dieselbe nach Entfernung des löslich gebliebenen Asphalts geätzt. In dieser Weise sind die vorzüglichen Copien nach alten seltenen Kupferstichen angefertigt worden, die Amand Durand herausgegen hat. Da die Linien des Stiches etc. im Negativ durchscheinend sind, wird der Asphalt an eben diesen Stellen unlöslich und wird nun die Zink- oder Kupferplatte geätzt, so steht das Bild wie beim Holzschnitt hoch da. Es entsteht eine auch für den Buchdruck verwendbare Hochätzung, die durch Galvanoplastik beliebig vervielfältigt werden kann. Die Mehrzahl der Abbildungen dieses Buches sind nach gleichem Verfahren in der Anstalt von Angerer und Göschl in Wien hergestellt worden. Fox Talbot hat schon 1852 ein ähnliches Verfahren angewendet, Tiefätzungen in Stahl herzustellen. Er nahm zu diesem Zwecke nicht ein Negativ, sondern ein auf eine Glasplatte übertragenes Positiv, dessen Linien dunkel auf hellem Grunde erschienen. Der Österreicher Paul Pretsch vervollkommnete die Héliogravure 1854. Er wusch wie Talbot die löslich gebliebene Gelatineschicht aus, bemerkte nun, dass die getrocknete Platte ein Relief bildete, die im Original dunklen Linien vertieft erschienen. Er formte darauf die Gelatineplatte mit Gips ab und schlug auf galvanischem Wege auf diese Gipsform Kupfer nieder, erhielt so eine druckfähige Kupferplatte. Auch mittelst Galvanoplastik hat G. Scamoni in Petersburg Druckplatten hergestellt, wenn er auch ein anderes Verfahren beobachtete. Eine Anforderung aber erfüllten weder Héliogravure noch Photolithographie: sie konnten wohl Linienzeichnungen, nicht aber Aufnahmen nach der Natur reproducieren, die ununterbrochenen Tonflächen eines Gemäldes z. B. nicht wiedergeben.

4. Der Woodbury-Reliefdruck.

Wenn eine Chromgelatineplatte mit warmem Wasser, nachdem sie durch ein Negativ dem Lichte exponiert war, gewaschen wird, lösen sich, wie gesagt, die Theile, die beleuchtet wurden, gar nicht, die nichtbeleuchteten gänzlich, die übrigen Partien je nach dem Grade ihrer Belichtung: es entsteht ein schwaches Relief, das auch bemerkbar bleibt, wenn die Gelatine getrocknet ist. Wird nun auf diese getrocknete Gelatineplatte eine Bleiplatte mit einer starken Kraft (einer hydraulischen Presse) gedrückt, so prägt sich dies Relief im Blei ab. Die im Original dunklen Stellen sind in der Bleiprägung tief, die lichten dagegen hoch. Eine Copierung durch Galvanoplastik ist ausgeschlossen, da die Gelatine trotz aller Vorsicht, in das Kupfer-

bad gebracht, anschwellen würde. Bringt man nun eine warme halbdurchsichtige Gelatinefarbe auf die Bleiplatte, so wird dieselbe in den vertieften Stellen derselben am dunkelsten, je nach der Tiefe des Reliefs lichter oder dunkler erscheinen. Wird jetzt ein Papierblatt auf die Platte gepresst und dasselbe abgehoben, sobald die Gelatinefarbe erstarrt ist, so zeigt sich nun auf dem Papiere ein getreues Abbild der Originalaufnahme. Von der Bleiplatte lassen sich auf galvanoplastischem Wege Kupfercopien anfertigen und diese können, falls es erforderlich ist, auch mit dem Grabstichel überarbeitet werden. Erfunden wurde dies Verfahren 1865 von H. N. Woodbury in England, in Frankreich besonders von dem Kunsthändler Goupil in Paris ausgebeutet. 1872 wurde diese Methode noch dadurch verbessert, dass es Woodbury und Rousselon gelang, der Metallplatte ein Korn zu geben, sie dadurch geeignet zu machen, mit gewöhnlicher Druckfarbe abgezogen zu werden. Die Abdrücke gleichen recht guten Aquatintablättern, sind aber im Verhältnis zu den Kupferstichen sehr wohlfeil. Dies Verfahren wird in Frankreich auch von Dujardin, Amand Durand, Baldus u. a. geübt, gewöhnlich Héliogravure genannt, aber richtiger zum Unterschiede von der oben geschilderten Technik als Photogravure bezeichnet.

5. Der Lichtdruck.

Schon Poitevin hatte entdeckt, dass die belichteten Stellen einer Chromgelatineplatte Druckfarbe annehmen, während die nichtbeleuchteten sie abstoßen. Überstreicht man die Gelatineschicht mit einem nassen Schwamme, so saugen nur die nicht vom Licht getroffenen Partien das Wasser ein. Vervollkommnet wurde diese Entdeckung durch Tessié de Mothay in Metz. Er wie seine Vorgänger operierten mit Gelatineschichten, die auf Metallplatten aufgetragen waren, an diesen jedoch nur unvollkommen hafteten. Joseph Albert in München (geb. 1825, † 1883) nahm statt der Metallplatten Glastafeln, trug die mit chromsaurem Kali gemischte Gelatineschicht im Dunklen auf das Glas auf und belichtete sie nach dem Trocknen von der Rückseite. Dadurch haftet die Gelatine fest an dem Glase. Hierauf wird die Platte unter dem Negativ belichtet, dann gewaschen und getrocknet. Feuchtet man sie nun mit glycerinhaltigem Wasser an, so saugt die Gelatine nur an den vom Lichte nicht getroffenen Stellen die Feuchtigkeit ein. Die Druckfarbe wird darauf mit einer Lederwalze aufgetragen, und der Abdruck auf Papier kann nun leicht bewerkstelligt werden. Dies Verfahren wird nach dem Erfinder

auch Albertotypie genannt. Obernetter in München hat es noch mehr ausgebildet.

Die Abdrücke sind etwas matter als die Photographien, entbehren dagegen aber auch des so störenden Glanzes derselben. Für das Publicum werden sie oft besonders noch lackiert, da dies jene spiegelnde Oberfläche zu lieben scheint. Dauerhaft sind sie, da die erprobte Druckfarbe ein Ausbleichen wohl nicht wahrscheinlich macht. Dazu kommt, dass ohne Unterbrechung gedruckt werden kann, dass man von der Helligkeit des Wetters nicht abhängig ist. So eignet sich der Lichtdruck ganz besonders zu solchen Reproductionen, die schnell und in großer Masse ausgeführt werden sollen, also vorzüglich zur Ersetzung von Kupfertafeln in größeren Bilderpublicationen. Die Ateliers von Römler und Jonas in Dresden, von Frisch in Berlin haben viele derartige Werke schon herausgegeben, die sowohl durch Zuverlässigkeit der Abbildungen, dann aber durch die verhältnismäßige Wohlfeilheit sich schnell die Theilnahme aller derer erworben haben, die für Kunstgeschichte ein Interesse hegen. Dazu kommt, dass dies Verfahren eine Combination mit dem Buntdruck ermöglicht, dass über oder unter dem Lichtdruck die Farben übertragen werden können. Albert hat versucht, drei Platten zu präparieren, deren eine chemisch nur für rothe Lichtstrahlen empfindlich ist, die andere nur für blaue, die dritte für gelbe, und hat mit den entsprechenden Farben die drei Platten übereinander gedruckt und recht ansprechende Resultate erzielt (Photochromie, Héliochromie). Allerdings wäre es ja zu wünschen, es gelänge, durch die Photographie direct die Farben des Originals zu fixieren, indessen bis jetzt haben die vielfachen Versuche zu keinem Resultate geführt.

Mit Ausnahme der Hochätzungen waren alle diese Arten von Photographiedrucken für die Illustration von Büchern wenig geeignet: die Blätter mussten besonders abgezogen werden und konnten nur als Beigabe an Stelle der Kupferstiche oder Lithographien, deren man sich früher bediente, Verwendung finden. Für die Holzschnittillustration konnte nur die Hochätzung einigen Ersatz bieten, allein sie war auf die Wiedergabe von Linienzeichnungen, Kupferstichen etc. beschränkt. Unstreitig war damit für den Kunsthistoriker schon viel erreicht: er brauchte viele Denkmäler nicht erst zeichnen zu lassen, sondern ließ direct von dem Originale die Photographien aufnehmen und war sicher, binnen kurzer Zeit eine immerhin getreue Reproduction zu erhalten. Allein ein Gemälde, ein plastisches Kunstwerk musste er erst immer, selbst wenn er die Photographie besaß, von einem Zeichner in Linienmanier copieren lassen. Jeder Zeichner aber macht Fehler, auch wenn er sonst zuverlässig ist; und wie schwer

ist es oft, wie kostspielig im besten Falle, einen guten Zeichner aufzutreiben. War man nun gar genöthigt, diese schon fehlerhafte Zeichnung noch in Kupfer stechen, in Holz schneiden zu lassen, so ergab sich eine Summe von Fehlern, die ganz unerträglich war. Es wäre überflüssig, so manche Abbildungen unserer kunstgeschichtlichen Werke hier zu citieren (man vergleiche nur die verunglückte Wiedergabe der Lessingstatue S. 223, Fig. 181, die nach einer Photographie geschnitten wurde), ja man könnte ganze Sammlungen kunstgeschichtlicher Darstellungen namhaft machen, in denen die Mehrzahl der Abbildungen das Original bis zur Unkenntlichkeit verändert zeigen. Je mehr also die Intervention eines Künstlers ausgeschlossen, je mechanischer die Copie angefertigt wurde, desto treuer versprach sie zu werden. Diese Aufgabe zu lösen, war berufen die Phototypie.

6. Die Phototypie.

Bei der Wichtigkeit, die die Lösung der Aufgabe für den Buchhändler hat, im Buchdruck verwendbare Platten mit geringen Kosten sich zu verschaffen, ist es natürlich, dass viele Versuche gemacht wurden. In den Siebzigerjahren gelangte Gillot fils in Paris zu brauchbaren Resultaten, dann erfand Aubel bei Köln, direct auf eine mineralische präparierte Platte die Aufnahme zu machen und dies so erhaltene Negativ durch Ätzung mit Dämpfen von Fluorsäure für den Druck zu präparieren. Größeren Erfolg versprach das von Charles Guillaume Petit entdeckte Verfahren, das 1877 patentiert wurde. Durch Eintauchen der mit Hilfe des Negativs beleuchteten Gelatineschicht in kaltes Wasser quillt die Leimmasse auf, und zwar je mehr sie dem Lichte entzogen war umsomehr. Die im Original lichten Stellen schwellen an, die dunklen bleiben tief. Wird nun das so erhaltene Relief mit Wachs abgeformt, mit Graphit geschwärzt und unter eine Guillochiermaschine gebracht, so ritzt die V-förmige Spitze des Stichels breitere Linien in die hochliegenden, also dunklen Partien des Wachsreliefs, zartere in die tieferen. Nachdem die Wachstafel so nach einer Richtung hin mit Strichen durchfurcht ist, wird es von einer zweiten Folge derselben durchkreuzt. So erhält man eine Platte, von der ein druckfähiges Cliché angefertigt werden kann. Ähnlich sind die Proceduren des Russen Gustav Re und des Fred. E. Ives in Philadelphia. Einfacher gestaltete sich die Erzeugung phototypischer Platten durch die Erfindung des Engländers Eggis. Auf das entwickelte Gelatinerelief wird Pauspapier gelegt, das auf einer (dem Relief abgewendeten) Seite mit fetter schwarzer Farbe überzogen ist. Auf dies geschwärzte Papier

wird dann ein feingekörntes Papier gelegt, wie man es zu Kreidezeichnungen benutzt. Durch Zusammenpressen des Reliefs und der Papierdecke wird sich umsomehr Schwarz auf dem Kornpapier abprägen, je höher das Relief an den betreffenden Stellen etc. Man kann übrigens, wie Th. Bolas in London gezeigt hat, auch das ge-

Fig. 348.



Meytens, Porträt der Kaiserin Maria Theresia.
(Autotypie von Angerer und Göschl.)

schwärzte Papier fortlassen und das Gelatinerelief selbst schwärzen. Auf ähnlichen Manipulationen soll das Verfahren von Angerer und Göschl in Wien beruhen (Fig. 348).

Einen anderen Weg schlug das Autotypieverfahren ein, das von Meisenbach und v. Schmaedel in München erfunden wurde.

Durch eine mit feinen Parallellinien versehene Glasplatte, die vor der Camera angebracht ist, wird schon bei der Aufnahme das Bild in eine Anzahl kleiner Farbpartikeln zerlegt und die Herstellung von Druckplatten ermöglicht. Die Meisenbachreproductionen (Fig. 349) sind verhältnismäßig wohlfeil und erfüllen alle billigen Ansprüche; sie

Fig 349.



Meytens, Porträt der Kaiserin Maria Theresia.
(Phototypie von Meisenbach.)

sind übrigens auch für die Herstellung der Bilder zu Ausstellungskatalogen vielfach verwendet worden. Für den Kunsthistoriker ist diese bequeme, billige und sichere Vervielfältigungsmethode von allergrößtem Werte, er braucht sich nur eine gute Photographie von einem Denkmale verschaffen und die an Angerer und Göschl

oder an Meisenbach einschicken; in kürzester Zeit erhält er eine der Photographie treu entsprechende Phototypieplatte. Da ist kein Umzeichnen erforderlich, kein Holzschneider verdirbt die Zeichnung,



Fig. 350.

Albrecht Dürer's Rosenkranzfest im Stift Strahow zu Prag. (Phototypie von Angerer und Göschl.)

sondern war das Original gut, so ist auch die Copie zuverlässig. Nur darf das Bild nicht in zu kleinem Maßstabe aufgenommen sein, dann verlieren sich leicht die feineren Details (Fig. 350).

VI.

Kunstgeschichte.

Wie schon früher (S. 26) dargelegt wurde, ist die Kunstgeschichte ehedem meist von Kunstfreunden gepflegt und gefördert worden. Maler schienen besonders berufen, über die Leistungen ihrer Fachgenossen ein sachverständiges Urtheil zu haben, und die von ihnen auch über ältere Kunstwerke ausgesprochenen Ansichten fanden willigen Glauben in dem kleinen Kreise, in dem für die Geschichte der Kunst Interesse vorhanden war; Rechtsgelehrte haben vielfach der Erforschung der Kunstgeschichte ihre Mußezeit gewidmet, und es sollte nie vergessen werden, was wir den Arbeiten eines Stieglitz, eines Puttrich, was wir den feinen, verständnisvollen Untersuchungen Karl Schnaases zumal verdanken. Je mehr das Wissen von dem Kunstleben der Vergangenheit jedoch zunahm, je klarer die Aufgaben sichtbar wurden, welche der Kunstgeschichte zu lösen vorbehalten waren, je größer und ausgedehnter sich nun das Arbeitsfeld zeigte, desto weniger konnten die Bemühungen der Männer, die doch zunächst ihren Berufsgeschäften lebten, und nur nebenbei einige Zeit für kunstgeschichtliche Untersuchungen zu verwenden vermochten, ausreichend erscheinen; es war erforderlich, dass diesem Gebiet der Wissenschaft Kräfte ausschließlich gewidmet wurden. Und so ist denn die Pflege und Fortentwickelung der kunstgeschichtlichen Forschung heute wohl zumeist den Leuten anvertraut, die ihr von Jugend auf einzig und allein ihre Studien zugewendet haben.

Wer sich dazu entschließt, heute gerade diesem Beruf sich zu widmen, sollte sich zunächst eine recht prosaische Frage vorlegen, ob auch seine Mittel ausreichen, mit Erfolg eben diese Wissenschaft zu pflegen, ob er besonders im Stande ist, längere Zeit Reisen zu widmen, denn von einem Kunstforscher verlangt man ja heute mit Recht, dass er seine Kenntnisse der Denkmäler nicht allein Beschreibungen und Abbildungen verdankt, sondern dass er wenigstens die Monumente, die er zum Gegenstande eingehender Untersuchung

machen will, selbst gesehen hat. Und dass der materielle Lohn aller dieser Arbeiten nicht so schnell und so sicher, wie bei anderen wissenschaftlichen Bestrebungen zu ernten ist, kann ja einem Einsichtigen auch nicht verborgen bleiben.

Mit dem Studium alles dessen, was auf diesem Gebiete schon geleistet worden ist, wird jeder Kunsthistoriker zu beginnen haben; ehe er selbst Hand anlegt, seine Wissenschaft nach Kräften zu fördern, wird er über dieselbe im ganzen sich doch hinreichend orientiert haben müssen. Mit diesen Vorarbeiten wird er das Studium der Sprachen zu verbinden haben. Selbstverständlich erscheint es, dass er des Lateinischen mächtig ist, nicht allein des classischen Lateins, das würde ihm beim Lesen mittelalterlicher Geschichtsquellen und Urkunden wenig genug nützen, sondern der Sprache, wie sie während des Mittelalters geschrieben und gesprochen wurde. Will er byzantinische Denkmäler studieren, so wird er des Griechischen nicht entbehren können. Von den modernen Sprachen muss er sich mindestens die französische, englische, italienische aneignen, da in diesen Ländern ja die Kunstgeschichte eifrig gepflegt, und der größere Theil der veröffentlichten Schriften nicht in unsere Muttersprache übertragen wird. Wer mit holländischer oder spanischer Kunst sich beschäftigen will, wird auch diese Sprachen erlernen müssen. Und wer die Kunst des Mittelalters gründlich und aus den Quellen kennen zu lernen beabsichtigt, kann dies gar nicht erzielen, ohne die in jener Zeit üblichen Sprachformen zu verstehen. Die Kunstgeschichte eines Volkes zu schreiben, dessen Sprache man nicht kennt, ist ein Unding, denn es genügt ja nicht, die Kunstdenkmale aufzusuchen, zu classificieren, zu beschreiben: wer ein Verständnis für die Zeit, in der ein Kunstwerk entstanden ist, gewinnen will, muss die Zeit selbst, das Volk kennen gelernt haben, und das dürfte ihm schwerlich gelingen, wenn er nicht die Literatur desselben zu Rathe zu ziehen im Stande ist. Förderlich für die Kunstgeschichte im allgemeinen wird ein Forscher daher immer nur auf einem verhältnismäßig kleinen Gebiete thätig sein, aber alle diese Einzelforschungen und Untersuchungen, so unbedeutend sie auch erscheinen mögen, sind nothwendig; ohne sie würde es nicht möglich sein, eine fassliche und leidlich richtige Darstellung der Kunstgeschichte im großen und ganzen zu geben.

Übersichtliche Zusammenfassungen dieser Einzelforschungen zu einem Gesammtbilde werden immer sehr wertvoll und wichtig sein, einmal, damit man den Stand unseres Wissens auf einem bestimmten Gebiete zu beurtheilen vermag, dann aber auch, um dem sich für Kunstgeschichte interessierenden Publicum eine nicht von der Be-

sprechung allerlei streitiger Detailfragen oft ungenießbar gestaltete Darstellung der wichtigsten Ergebnisse wissenschaftlicher Untersuchungen zu geben. Von der Güte, Zuverlässigkeit und Brauchbarkeit der Vorarbeiten wird die Tüchtigkeit einer solchen Zusammenstellung immer abhängig bleiben; alle Einzelheiten selbst noch zu prüfen, wird der Verfasser nur bei den Abschnitten im Stande sein, die er selbst gründlichst durchgearbeitet hat: bei allem übrigen wird er sich auf die von ihm benutzten Vorarbeiten verlassen müssen. Je umfassender die Darstellung ist, umsomehr werden diese misslichen, jedoch nicht zu vermeidenden Übelstände sich geltend machen; geht gar ein Schriftsteller an die Arbeit, eine Übersicht über die gesammte Kunstgeschichte zu geben, nicht allein die Leistungen der großen Culturvölker des Alterthums, der Ägypter, Assyrer, Babylonier, Perser, Griechen und Römer im Zusammenhange mit der Kunstthätigkeit der christlichen Nationen zu schildern, sondern auch die Kunstwerke der Inder, Chinesen, der Azteken, später die der mohammedanischen Völkerschaften vorzuführen, so wird er nothgedrungen in die Lage kommen, neben gut begründeten Thatsachen auch so manches mitzutheilen, was einer zuverlässigen Untersuchung noch nicht unterzogen ist; seine Darstellung wird dadurch ungleich, zum Theil auch geradezu unzuverlässig werden. Wir dürfen ja nicht vergessen, dass große Gebiete selbst der neueren Kunstgeschichte noch recht wenig bekannt sind, dass wir z. B. über die Geschichte der byzantinischen Kunst und der Kunstentwickelungen, die an dieselbe sich anschließen, also kurz über die Kunstgeschichte der griechischen Kirche noch sehr mangelhaft unterrichtet sind, dass die Geschichte der Baukunst, der Plastik, der Malerei, soweit speciell Deutschland und das 17., 18. Jahrhundert in Betracht kommt, nur in den dürftigsten Umrissen bis jetzt uns bekannt geworden ist. Und solcher Lücken unserer Kenntnisse gibt es noch gar viele.

Wenn es schon aus diesem Grunde ein recht mühsames Unternehmen ist, eine umfassendere Kunstgeschichte zu schreiben, so wird dasselbe noch dadurch wesentlich erschwert, dass man zugleich den Kunstforscher, aber auch das gebildete Publicum bei solchen Werken im Auge hat, und doch ist dem einen nicht mit allgemeinen Reflexionen gedient, dem anderen nicht, dass die Denkmäler, die Künstler in allergrößter Vollständigkeit vorgeführt werden. Die Interessen beider sind grundverschieden: der Gelehrte verlangt eine genaue Mittheilung der gewonnenen Resultate, aber auch eine möglichst lückenlose Aufzählung der Monumente, der ermittelten Künstler, einen genauen Nachweis der benutzten Vorarbeiten; für den Kunstfreund ist diese Ausführlichkeit eher störend als angenehm;

es kann keinen angenehmen Eindruck hervorrufen, hunderte von Monumenten des gleichen Stils, zahllose Namen von Künstlern ohne eingehende Schilderung nur aufgezählt zu finden. Diese Fülle wird eher beirren als belehren. Man sollte also die kunstgeschichtlichen Darstellungen, die für die gebildete Welt im allgemeinen, nicht für die Fachleute bestimmt sind, von diesem Ballast befreien, wenige, aber charakteristische Denkmäler gründlich besprechen und auch die Künstler, die angeführt werden, so weit charakterisieren, dass der Leser sich eine Vorstellung von ihrer Bedeutung zu machen vermag. Solche kunstgeschichtliche Darstellungen fehlen noch immer, und die berufenen Kunstforscher sollten es nicht verschmähen, dem unzweifelhaft vorhandenen Bedürfnisse entgegenzukommen; jedenfalls ist es doch besser, dass ein tüchtiger Kunstkenner eine solche Arbeit unternimmt, als dass er sie einem beliebigen Schriftsteller überlässt. Gerade das Wissenswerte auszuwählen und dasselbe allen Anforderungen der Wissenschaft entsprechend darzustellen, das werden nur immer die verstehen, welche auch eine für ihre Fachgenossen befriedigende, mit allem Rüstzeug der Wissenschaft ausgestattete Zusammenfassung der kunstgeschichtlichen Studien zu geben vermögen.

Lockender als eine solche immerhin doch nur summarische Schilderung der kunstgeschichtlichen Entwickelung längerer oder kürzerer Epochen ist es, sich mit einer einzigen interessanten Künstlerpersönlichkeit zu beschäftigen, deren Leben und Wirken zu verfolgen und zu schildern. Zunächst wird untersucht, was über die Lebensumstände und die Thätigkeit des Meisters überliefert ist; dass die Erzählungen und Berichte von Zeitgenossen oder von Schriftstellern, die durch Verhältnisse in der Lage waren, gut unterrichtet zu sein, den Vorzug erhalten, liegt ja auf der Hand. Mit diesen Nachrichten wird sich indessen ein gründlicher Forscher nicht begnügen: er wird jedenfalls die Urkunden und Archivalien zu Rathe ziehen und versuchen, in ihnen neue, bisher unbekannte oder unbeachtete Nachrichten über den Künstler zu ermitteln. Und diese Ausbeute ist, wie bereits in der Einleitung hervorgehoben wurde, von allergrößter Wichtigkeit, schon weil an ihrer Glaubwürdigkeit ja gar nicht gezweifelt werden kann. Die Kunstgeschichte der Griechen und Römer beruht zum großen Theil auf Angaben von Schriftstellern, welche der Blüte der griechischen Kunst schon sehr fern standen, deren Quellen heute nicht mehr zu controlieren sind: für die Geschichte der Kunst im Mittelalter wie in der neueren Zeit bieten uns die Archive eine nicht hoch genug anzuschlagende Quelle zu einer authentischen Darstellung. Bis ins 13., 14. Jahrhundert mag diese Quelle noch spärlich

fließen; schon im 15. Jahrhundert ist vieles, in der späteren Zeit sehr vieles, ja das meiste durch Urkunden oder, sagen wir lieber, durch schriftliche wie gedruckte Documente festzustellen. Wie Taufbücher über die Geburtsdaten der Künstler, über die Zahl ihrer Kinder, Traubücher über ihre Vermählung, Todtenregister über ihren Tod sichere Auskunft geben, so erfahren wir aus den Gerichtsbüchern der verschiedensten Art, was sie besessen, ob sie mit der Justiz in Conflict gekommen; Contracte über Bestellungen, Quittungen über empfangene Zahlungen sind in diese Bücher aufgenommen. Testamentbücher, Hochzeits- und Trauergedichte, deren namentlich im 16. und 17. Jahrhundert in Deutschland zahllose gedruckt wurden, geben oft erwünschte Einsicht in das Hauswesen eines Künstlers; Ausgaberegister von Städten und Kirchen verzeichnen die Namen und die Arbeiten der beschäftigten Künstler: kurz, aus diesen Quellen ist außerordentlich viel zu lernen; es kommt nur darauf an, sie mit Ausdauer durchzuarbeiten. Schriftstücke des Mittelalters sind indessen nicht leicht zu lesen; wer ohne die erforderlichen paläographischen Kenntnisse es versucht, wird leicht Gefahr laufen, Falsches und Unsinniges zu entziffern. Ebenso ist es nothwendig, dass die Urkunden recht verstanden und recht gedeudet werden, und auch diese Fähigkeit ist nur durch Vorstudien und durch Übung zu erwerben. Welche Klarheit in die Geschichte der älteren italienischen Kunst gebracht worden ist durch die Arbeiten von Rumohr, von Gaye, von Gaetano Milanesi, durch die bahnbrechenden Untersuchungen von Crowe und Cavalcaselle, das ist ja als bekannt vorauszusetzen; aber für die deutsche, niederländische, französische Kunstgeschichte ist eine ebensogroße Förderung aus diesen Studien erwachsen. Arnold Houbraken, der 1719, also fünfzig Jahre nach Rembrandt, starb und ein Jahr vor seinem Tode sein Werk de Groote Schouburgh der Nederlend'schen Kunstschilders herausgab, galt lange als der Hauptbiograph des Meisters, bis Vosmaer durch seine Forschungen die Lebensgeschichte des großen Malers ganz umgestaltete, nachwies, dass er nie Paul Rembrandt geheißen, sondern Rembrandt Harmensz van Rijn (den Namen Paul haben ihm die Leute beigelegt, die Rembrandt für einen Familiennamen hielten, aber bekanntlich ist der Paul Rembrandt gar nicht auszurotten). Vosmaer zeigte, dass der Künstler nicht auf einer Mühle bei Leyden, sondern in Leyden selbst geboren sei, und reinigte sein Andenken von der schmählichen Nachrede des Geizes und der gemeinen Habsucht, indem er aus den Acten des Amsterdamer Concursgerichtes (der desolaten Boedelcamer) den Beweis lieferte, wie große und kostbare Kunstsammlungen der Meister gehabt, und dass er

durch ungünstige Conjuncturen genöthigt gewesen, seinen Concurs anzumelden und all sein Hab und Gut von Seiten des Gerichts versteigert zu sehen. Durch Originalbriefe des Dresdener Staatsarchivs konnte erwiesen werden, dass der berühmteste böhmische Baumeister des 15. Jahrhunderts, Benesch von Laun, kein Czeche von Geburt war, sondern aus Piesting bei Wiener-Neustadt stammte und Benedict Ried hieß. Solche Ergebnisse kann die Untersuchung der Archive zeitigen; ehe aber nicht die in ihnen noch begrabenen Schätze wirklich gehoben sind, wird auch die neuere Kunstgeschichte nicht zum befriedigenden Abschluss gelangen.

Mit der Darstellung der Lebensschicksale eines Künstlers wird nun aber die Schilderung seines Wirkens, seiner Thätigkeit Hand in Hand gehen. Welche Arbeiten jedoch sind ihm mit Gewissheit zuzuschreiben? Gerade die Werke berühmter Künstler sind, seit die Sammellust gegen Ende des 16. Jahrhunderts erwachte, mehr oder minder geschickt copiert worden; Leistungen weniger hervorragender Meister hat man für Arbeiten gesuchter Maler ausgegeben, auch deren Monogramme oder deren volle Namensunterschrift nachträglich auf ihnen in betrügerischer Absicht gefälscht. Dem Kunstforscher liegt es nun ob, die echten Werke eines Künstlers festzustellen und die Copien wie die sonst demselben fälschlich zugeschriebenen Arbeiten auszuscheiden. Es handelt sich da immer zunächst darum, einige sicher und unzweifelhaft von dem Meister herrührende Gemälde (wenn es sich um einen Maler handelt) zu ermitteln. Viele berühmte Bilder haben ihre ganz unverdächtig überlieferte Geschichte; wir wissen, sie sind für den und den Besteller oder für die bestimmte Kirche gemalt worden, entweder noch heute im Besitze der Familie des Bestellers oder der bezeichneten Kirche, oder aus demselben zu gewisser Zeit in andere Sammlungen gelangt und so, wie sich verfolgen lässt, endlich in die Gallerien gekommen, in welchen sie sich heute befinden. Diese unzweifelhaft echten Gemälde wird der Kunsthistoriker zum Ausgangspunkte seiner Forschung machen; sie wird er aufs eingehendste studieren, um sich nicht allein die künstlerische Individualität des Meisters klar zu machen und einzuprägen, sondern auch die technische Verfahrungsweise des Künstlers zu erkennen. Die Untersuchungen von Iwan Lermolieff (Morelli) werden immer sehr beachtenswerthe Fingerzeige bieten. Je mehr sichere Werke eines Meister vorliegen, desto fruchtbarer wird dies Studium sich erweisen. Aus diesen Vorstudien wird er nun die übrigen dem Künstler zugeschriebenen Werke ebenso eingehend und genau untersuchen und darnach entscheiden, ob er sie für echt oder für untergeschoben erklären soll. Dass hierbei

die subjective Auffassung mitbestimmend einwirkt, lässt sich ja nicht leugnen, und wir sehen oft genug, dass Gemälde, die man seit Jahrzehnten und länger zuversichtlich einem berühmten Meister zugeschrieben hat, bei genauerer Untersuchung sich als Copien oder als dem Meister nur untergeschobene Arbeiten herausstellen oder wenigstens als solche von Kennern bezeichnet werden. (Die Madonna des Bürgermeisters Meyer in der Dresdener Gallerie, früher als Werk Hans Holbein d. J. hochgefeiert.) Der Kunsthistoriker wird eine so genaue Kenntnis von den Gemälden in der Regel nicht besitzen, sondern sich begnügen, dieselbe nur für die Untersuchungen, die ihn gerade beschäftigen, sich zu erwerben: Kunstkenner im allgemeinen werden stets nur die Leute werden können, denen es möglich ist, eine große Zahl von Kunstwerken immer wieder zu sehen und zu prüfen, denen die Gelegenheit geboten ist, dieselben mit Muße genau und öfters zu untersuchen. Und diese Möglichkeit ist nicht für alle Kunstfreunde vorhanden: abgesehen davon, dass dem Kunsthistoriker nicht immer die Zeit vergönnt ist, solche vielseitige, andauernde Studien zu betreiben, hat er auch meist nicht die Gelegenheit dazu, wie dieselbe Galleriedirectoren oder großen Kunsthändlern geboten wird. Streitig werden aber die nach subjectivem Ermessen getroffenen Bestimmungen der Herkunft und Autorschaft von Kunstwerken immer bleiben; es kommt nur immer darauf an, dass der, welcher über Echtheit oder Unechtheit entscheidet, des Vertrauens seiner Fachgenossen sich erfreut, und es ist keineswegs ausgeschlossen, dass nach kurzer Frist ein anderer, der für bedeutender gilt, jene Urtheile wieder verwirft und die seinen an deren Stelle setzt. Architektonische Kunstwerke werden zu solchen Streitigkeiten selten Anlass bieten, öfters die Werke der Plastik, am häufigsten die der Malerei.

Die ungefähre Bestimmung der Entstehungszeit wird, wenn es sich um das Werk eines bekannten Meisters handelt, nicht große Schwierigkeiten haben, ebenso wie die Deutung eines Gemäldes, das seit dem 16. Jahrhundert entstanden, gewöhnlich keine besondere Mühe verursacht. Die Werke des Mittelalters zu erklären, ist viel schwieriger; es genügt nicht, dass der Kunsthistoriker bibelfest wie ein Theolog ist, er muss auch in die Anschauungsweise der mittelalterlichen Geistlichkeit eingeweiht sein, muss die Parallelisierungen, welche jene Zeit so sehr liebte, kennen gelernt haben. Man stellt da drei Abschnitte der biblischen Geschichte gegenüber: die Zeit vor Moses (ante legem), die nach Moses (sub lege), die nach Christi Geburt (sub gracia); der Mord des Abel hat seine Parallele im Morde des Abner und im Judaskuss; Abraham und Melchisedek entsprechen der Königin von Saba, die den Salamon besucht, und

der Anbetung der Könige. Diese und andere Beziehungen muss man kennen, will man ein mittelalterliches Bildwerk richtig erklären. Die den Heiligenlegenden entnommenen Darstellungen sind in der Regel leicht zu bestimmen; die Kennzeichen, Attribute, welche die am häufigsten vorkommenden Heiligengestalten charakterisieren, sind schon öfters verzeichnet worden. Aber es kommen leider oft genug Fälle vor, wo diese Hilfsmittel sich als unzulänglich beweisen. Ein gewissenhafter Arbeiter wird sich nun allerdings wohl nicht begnügen, durch das Attribut die Persönlichkeit des Heiligen oder der Heiligen zu bestimmen: er wird die Lebensgeschichte, die Legende derselben in den großen Actis Sanctorum der Bollandisten oder in dem handlicheren Werke des Surius aufschlagen und so zu erfahren suchen, was konnte der Künstler von dem betreffenden Heiligen wissen, und was konnte er darzustellen, auszudrücken beabsichtigen? Sehr schwer ist es, eine Deutung zu finden, wenn anscheinend nicht kirchliche Darstellungen sich in einer Kirche vorfinden; es handelt sich da meist um Scenen aus der Profangeschichte, aus der weltlichen Literatur, die im kirchlichen Sinne umgedeutet worden sind; die Gesta Romanorum und andere Sammlungen moralisierender Geschichten werden da zunächst zu Rathe zu ziehen sein.

Die Datierung eines unbekannten Gemäldes des Mittelalters ist viel leichter zu ermitteln. Jahreszahlen, die vor der Mitte des 14. Jahrhunderts mit arabischen Ziffern geschrieben sein sollen, wird jeder Erfahrene sofort mit Misstrauen ansehen; gewöhnlich hat man eine 5 (7) für 2 angesehen, aus 1550 also 1220 gemacht, oder eine 5 durch ungeschickte Restauration in eine 3 verwandelt, so dass statt 1510 nun 1310 gelesen wird. Sehen wir jedoch ab von den Kunstwerken, auf denen der Künstler selbst die Jahreszahl ihrer Beendigung angebracht hat, so ist eine Bestimmung der Entstehungszeit nur nach äußeren Indicien möglich. Die Technik wird einigen Anhalt gewähren: ein Ölgemälde z. B. kann nicht vor dem 15. Jahrhundert entstanden sein. Damit ist aber wenig gewonnen. Besseren Anhalt gewähren die Costüme, die der Künstler dargestellt hat. Ist es bis Anfang des 13. Jahrhunderts noch üblich, Christus, Maria, die Apostel in altrömischer Tracht vorzuführen, so wird seit jener Zeit es gebräuchlich, Gott Vater und die Genannten mit den Insignien der Herrscherwürde, wie diese im 13. Jahrhundert hergebracht waren, also mit Krone, Scepter und Reichsapfel Gott Vater und den Heiland, die Jungfrau Maria gekrönt, die übrigen Heiligen angethan mit Mantel und Unterkleid darzustellen. Wer jedoch nicht diesen Heiligenkreisen angehörte, wurde in der Kleidung, die seinem

Stande zu der Zeit, als das Bildwerk entstand, angemessen war, geschildert. Besonders gilt dies von der äußeren Erscheinung der Volksmassen, die bei den Darstellungen biblischer Vorgänge als Zuschauer zu fungieren haben. Eine gründliche Kenntnis der Costümgeschichte gibt also die Mittel an die Hand, mit ziemlicher Sicherheit wenigstens annähernd die Entstehungszeit eines plastischen Kunstwerkes oder eines Gemäldes zu bestimmen.

Wenn alle diese Vorfragen erledigt worden sind, tritt an den Kunsthistoriker die Verpflichtung heran, nun das Werk so zu beschreiben, dass der Leser sich eine Vorstellung von demselben machen kann. Eine gute Beschreibung zu geben, ist sehr schwer; die beste Lösung dieser schwierigen Aufgabe haben immer noch meines Erachtens die Vertreter der classischen Archäologie gefunden. Allein die beste Beschreibung wird gegen eine Abbildung nicht aufkommen; die schlechteste Abbildung wird immer noch eine klarere Vorstellung vermitteln Deshalb ist es als ein so erfreulicher Fortschritt zu begrüßen, dass jetzt kunstgeschichtliche Darstellungen der Abbildungen gar nicht mehr entbehren können. Je besser dieselben sind, desto lehrreicher werden sie sich erweisen. Photographien, Nachbildungen derselben sind meist den Aufnahmen der Künstler vorzuziehen oder wenigstens zur Controle derselben von hoher Bedeutung. Während die photographischen Nachbildungen von Gemälden noch immer manches zu wünschen übrig lassen — die farbige Photographie wird wohl sobald nicht erfunden werden —, sind die Aufnahmen von Sculpturen und Bauwerken von höchstem Werte; die Photographie kann, selbst im kleinen Maßstabe, Details wiedergeben, die der geschickteste Zeichner nur in großen Darstellungen wahrheitsgetreu zu schildern im Stande wäre. Jedoch Grundrisse, Durchschnitte u. s. w., vor allem Situationspläne, die für Aufnahmen von Schlossanlagen ja ganz unerlässlich sind, werden immer gezeichnet werden müssen. Und da ist es jedenfalls gut, wenn der Kunsthistoriker im Nothfalle auch fremder Hilfe entbehren kann, wenn er versteht, selbst eine Aufnahme zu machen. Übung im Zeichnen wird ihn in den Stand setzen, die Kunstwerke, die er zu studieren hat, eingehend bis ins Detail kennen zu lernen, und selbst flüchtige Skizzen haben für ihn oft einen größeren Wert als sorgfältige Notizen, die er über ein Kunstwerk sich gemacht.

Die Beurtheilung des Denkmales wird dem eingehenden Studium desselben folgen. Der Kunstwert desselben kann bestimmt werden, indem man einmal die Bedeutung klarzulegen sich bemüht, die es unter den gleichzeitig geschaffenen Monumenten und im Verhältnis zu den Werken der früheren Zeit zu beanspruchen hat, mit

einem Worte seine relative Wichtigkeit und Tüchtigkeit abzumessen versucht. Dann kann man ja auch über die Schönheit und den Wert des Kunstwerkes ein absolutes Urtheil fällen, schildern, wie weit dasselbe unseren modernen Schönheitsideen entspricht. Die Kunsthistoriker begnügen sich in der Regel aber nur, den relativen Wert eines Monumentes nachzuweisen. Je mehr man sich indessen mit einem Künstler beschäftigt, in seine Eigenart eindringt, desto mehr wird man eine gewisse Verehrung, ja sogar eine Vorliebe für ihn gewinnen; da man ihn genau kennt, ist man auch geneigt, ihn höher zu stellen als andere Meister, denen man nicht so viel Zeit gewidmet hat. Nun sehen wir aber nicht selten diese Vorliebe dadurch Ausdruck finden, dass alle anderen Künstler, die etwa als besser oder gleich gut angesehen sind, zu Gunsten des Einen herabgesetzt werden; aus den Opfern des kritischen Gerichtes erbaut dann der Autor das Piedestal, auf das er seinen Meister erhebt.

Die Fähigkeit, ein competentes Urtheil über Kunstwerke zu fällen, ist den Kunsthistorikern freilich schon oft genug abgesprochen worden: nur der ausübende Künstler kann nach der Ansicht vieler Maler, Bildhauer, Architekten über den Wert oder Unwert, über die Schönheit oder Unschönheit eines Werkes sachverständig urtheilen. Von Seiten der Kunsthistoriker hat man dies bestritten, den Wunsch ausgesprochen, es solle ihnen wenigstens die Befähigung zugestanden werden, über ein Kunstwerk, das in der Vergangenheit entstanden, zu entscheiden; die Kritik moderner Werke wolle man den Künstlern oder den Vertretern der Tagespresse überlassen. Hier mag nur auf einen Punkt noch hingewiesen werden. Wer von den Künstlern ist nun vorzüglich berufen, ein competentes Urtheil zu fällen? Natürlich doch ein ganz hervorragender. Lehrt nun aber nicht die Erfahrung, dass gerade diese am allereinseitigsten zu urtheilen pflegen? Je bedeutender ein Meister ist, desto mehr wird er überzeugt sein, dass die von ihm eingeschlagene Richtung die einzige ist, die zum Ziele führt, und dass alle die, welche dieser Richtung nicht folgen, auf falschem Wege sind. Solche Einseitigkeit ist mit einer künstlerischen Capacität in der Regel verbunden. Und solch ein Mann sollte der unfehlbare Richter sein? Man stelle sich nur vor, dass Peter von Cornelius über die modernen Ausstellungen eine Kritik abgeben sollte: es würden sicher die Künstler ebenso unzufrieden sein, als die Museumsdirectoren, wenn er über die Ankäufe der Kunstinstitute allein zu entscheiden hätte.

Eine Künstlerbiographie zu entwerfen, die den heutigen Ansprüchen genügt, erfordert also, wie angedeutet wurde, eine Menge mühsamer und schwieriger Vorarbeiten; aber auch die rein schrift-

stellerische Arbeit ist recht schwer auszuführen. Das Leben des Künstlers soll erzählt werden; allein schon bei der Besprechung seiner Lehrzeit müssen die Einflüsse seines Meisters, seiner Genossen erwogen und dargestellt werden; das unterbricht den Fluss der Darstellung. Sobald der Künstler selbst thätig ist, sind seine Leistungen zu schildern, und immer soll doch der Lebensgang des Meisters nicht zu sehr in den Hintergrund treten. Die Besprechung der Kunstzustände, die er vorfindet, der Vortheile, die ihm durch Vorbilder oder Anregung erwachsen, alles das gut und verständlich darzustellen, das erfordert eine große Geschicklichkeit, ein feines Schönheitsgefühl, soll das Ganze selbst wie ein Kunstwerk wirken. Recht zu verstehen wird jedoch ein Künstler immer erst dann sein, wenn wir ihn im Zusammenhange mit dem Culturleben seiner Zeit auffassen: gewiß; aber dann muss jeder Biographie eine umständliche culturgeschichtliche Einleitung vorausgeschickt werden, fast genau dieselbe, wenn es sich um Raffaels, Michelangelos Biographie handelt, ähnlich, wenn nur Florentiner Zustände wie bei einer Schilderung Fra Bartolomeos z. B. betrachtet werden müssen. Sollte es nicht vortheilhaft sein, es entschlösse sich ein befähigter Gelehrter, ein- für allemal eine solche culturgeschichtliche Einleitung zu schreiben? Man könnte sich ja dieselbe ähnlich wie Jakob Burckhardt's Cultur der Renaissance denken, nur etwas ausführlicher, nicht wie das genannte Werk oft bloß geistvoll andeutend und dem Eingeweihten allein verständlich, sondern auch anregend für alle die, welche Belehrung suchen. Auf solche Einleitung könnte dann der Kunsthistoriker seine Leser verweisen und wäre damit der Mühe überhoben, immer wieder dieselben Dinge in wenig veränderter Form aufzutischen.

Es konnten hier nur einige Punkte berührt werden; wollte ich ausführlicher diese Fragen besprechen, so würde dem Leserkreise, dem dies Schriftchen gewidmet ist, die Sache vielleicht zu langweilig werden. Es sollte sich indessen meines Erachtens doch lohnen, ein besseres, wissenschaftlicheres Werk etwa in der Art dieser leichten Plauderei, aber gediegener abzufassen. Vielleicht würde es einem anderen Verfasser gelingen, den Leser in das wahre Heiligthum der Kunst einzuführen, da ich ja doch nur, wie ein geistreicher Beurtheiler dieser Schrift bemerkt, die Aussenseiten desselben gezeigt habe. Nun so habe ich wenigstens meinen Nachfolgern eine Arbeit erspart.

Register.

Verbesserungen.

Seite 113 ist natürlich statt Jesu-Kirche entweder Jesus-K. oder Gesù-K. zu lesen.
„ 218 Buonarroti.
„ 313 dass von Vasenmalerei die Rede ist, hat jeder Leser selbst gesehen.
„ 405 mit diesem Bild verfolgt mich ein eigener Unstern: in der ersten Auflage (II. 110, Fig. 44) hatte ich irrthümlich den Maler Peter Neefs genannt, jetzt ist wieder aus Versehen Jan Weenix als Autor bezeichnet, während der richtige Meister Dirk Valkenburg ist.
„ 503 statt hochgeschnitten ist zu lesen ausgeschnitten.

Zusatz.

Zu Seite 245 wäre nachzutragen, dass einer der vorzüglichsten Kalkschneider des 16. Jahrhunderts Hans Daucher von Augsburg († 1537) war, der früher Hans Dollinger genannt wurde, und von dem noch zahlreiche Arbeiten vorhanden sind.

Zu Seite 532, Zeile 17. Für die Aufnahme von Architekturen scheint die Photogrammetrie, die in Deutschland besonders durch A. Meydenbauer gepflegt wird, d. h. die Kunst, durch Photographierung eines und desselben Denkmales von verschiedenen bestimmten Punkten aus die wirklichen geometrischen Dimensionen zu ermitteln, nicht ohne Bedeutung zu sein.